ЛЕО МУР

ФАБРИКА СЕРЫХ ТЕНЕЙ

КИНОПЕЧАТЬ

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/fabrikaserykhten00murl

Leo Mur
Fabrika serych tenej
Dzień kino-fabryki

ЛЕО МУР

ФАБРИКА СЕРЫХ ТЕНЕЙ

(ДЕНЬ КИНО-ФАБРИКИ).

МОСКВА ЛЕНИНГРАД
1927

Главлит № 76.507. Кинопечать № 111 Тираж 4.500 экз.

Типография Госиздата „Красный Пролетарий". Москва, Пименовская, 13.

ФАБРИКА СЕРЫХ ТЕНЕЙ

ВРАЩЕНИЕ земли вокруг своей оси. Восход солнца. Утро. Бегущие облака. Свет и тени. Тишина.

Окраина города. Приземистые улички. Длинный серый забор. По его хребту—щетина ржавых гвоздей и битого стекла. „Вход посторонним воспрещается". Ворота. Рядом узенькая калитка. Надпись:

„КИНО-ФАБРИКА".

В небо не бьют черным дымом кирпичные фонтаны труб. Не тянутся в шеренгу фасады корпусов. Не видно подъемных кранов, громоздких машин, трансмиссий. Не клокочет пар. Нет даже гудка.

За каемкой забора — стеклянный колпак. Не здание, а сплошное окно. Вместо крыши и стен—окно сверху и четыре окна по бокам.

Солнечные лучи, тщетно бившиеся о каменные и деревянные стены соседних зданий, скользившие по крышам из железа и черепицы,—совершенно для себя неожиданно проваливаются через прозрачное стекло, стремглав падают внутрь большого зала и сконфуженно ретируются

назад: зал залит гораздо более ярким светом, чем тот, который могут дать восходные лучи скромного северного солнца. Они теряются в блистательной толпе электрических лучей, как бедные родственники на балу у богача. Их оттирают к сторонке снопы света извергающиеся из широко раскрытых глоток дуговых ламп.

В стеклянных стенах, здесь и там, стоят двухстенные комнаты без потолков. Как будто поотрывали углы из разных домов и наставили сюда.

Под стеклянной крышей, в полу-комнатах об одном угле—то же, что под всеми крышами из асфальта, соломы, жести и черепицы, то же, что во всех комнатах и четырех углах—люди и вещи.

И движение.

Как под всеми крышами и во всех комнатах—здесь проходят обрывки жизни: любовь и ненависть, встречи и разлуки, преклонение и ревность, еда и питье, победы и поражения, работа и отдых, смех и слезы, удары и поцелуи.

Все это,—свет, стены, люди, вещи, движение, вся гамма эмоций, все случаи и происшествия жизни—материал для работы кино-фабрики.

Сырье для кино-фабрики не лежит во дворе в тюках. Его не собирают с полей, не вывозят из лесов, не вырывают из недр земли специально для нужд фабрики. Недостатка в сырье никогда не ощущается. Его поставляет сама жизнь, а она неистощима.

Засухи, пожары, наводнения, войны, глад и мор—не уменьшают, а, наоборот, увеличивают запасы сырья. Все, что бы ни случилось на земном шаре,—материал для работы фабрики.

Люди, вещи, животные, природа, искусственные сооружения, естественные произрастания, небо, вода и земля,—и все, что на небе, воде и земле—сырье для кино-продукции.

Земной шар—склад материалов кино-фабрики. „Если гора не идет к Магомету,—Магомет идет к горе". Если какой-нибудь громоздкий кусок сырья (напр. Альпы, Хеопсову пирамиду или Ниагарский водопад) нельзя притащить под стеклянный колпак ателье,—кино-фабрика постарается использовать это сырье на месте, но от своего права на него не откажется.

На всех фабриках, при обработке сырья, меняют его внешнюю форму, но не само вещество.

Из кип шерсти, глыб железа,—из сырого материала, фабрики производят ткани, железные изделия—окончательный продукт. Формировочный материал остается при продукционном завершении неизменным по своей сущности. Сырьем было железо,—окончательный продукт тоже из железа. Фабрики перерабатывают материал, оформляют его поверхности, но не меняют вещества.

В кино-производстве—наоборот.

По окончании процесса кино-производства сырье остается таким же по своей внешней форме, каким оно было вначале. Те же контуры, то же соотношение линий и плоскостей. Тот же общий рисунок. Глыба железа как была, так и осталась глыбой, сложный узор шелковой ткани сохранил все свои переплетения, человек остался человеком. Никаких изменений.

Но куда девалось в глыбе—железо, в ткани—шелк, в человеке—плоть и кровь?

Сохраняя в неприкосновенности форму сырья, кино-фабрика ничего не оставляет от его вещества.

На кино-фабрике—превращение всех элементов в один элемент.

Кино-фабрика—это фабрика „алхимиков". Правда, эти „алхимики" не похожи на средневековых мудрецов в халатах, усеянных кабалистическими знаками, в остроконечных колпаках и туфлях с загнутыми носками. На фабрике нет „кабинетов черной магии", среди реторт здесь не выгибают свои спины кошки, на толстых фолиантах не дремлют круглоглазые совы. Но, тем не менее, на фабрике обладают „философским камнем" алхимиков, превращающим один элемент в другой.

Этот „философский камень" заставляет материю претерпевать „алхимическое" превращение. Все составные части материи, все элементы покорно опускают знамена своих химических формул, быстро перестраивают ряды молекул и все, как один, развернутым строем переходят из самых сложных комбинаций в одну, единственную,— в „Ag" (Argentum), химическую формулу серебра.

Весь мир из серебра!

Кино-фабрика,—это фабрика серебряных вселенных. Серебряные горы и леса, города и деревни, люди и вещи. Серебряный смех и серебряные слезы. Из серебра сделаны губы женщин, из серебра же сотканы их наряды. Серебряные цветы растут на серебряных лугах и даже грязь проселочных дорог на кино-фабрике делается из чистого серебра.

Свет и серебро—вот основа кино-производства.

Под стеклянным колпаком, в двухстенных комнатах,

под световыми ливнями электро-солнц двигаются люди. Лучи света падают на них, на вещи, на стены и отражаются в пространство.

Эти световые отражения ловят в темноту своих коробок четырехугольные аппараты, в которых перематываются с катушки на катушку гибкие целлулоидовые ленты—кинопленка.

Пленка. Это и есть „философский камень" превращающий все вещи в серебро.

На пленке, в тонком слое желатина—бесчисленное количестве микроскопических крупинок бромистого серебра. Они чувствительны к свету. От соприкосновения со световыми лучами они темнеют. И черными точечками ткут серебряные образы световых отражений от людей и вещей. Все объекты внешнего мира, свет от которых попал на пленку, вырисовываются на ней черными узорами серебра. Серебро, как краска, покрывает изображения объектов на пленке, то густым, то жидким слоем, отчетливо выделяя каждую деталь.

Невдалеке от стеклянного колпака—каменное здание. Из комнаты в комнату переходят катушки лент. В некоторых комнатах—слегка подрумяненная темнота. Ленты окунают там в баки с химикалиями, пропускают попарно через сложные аппараты, где их пронизывает насквозь свет электрических лампочек.

После разных сложных операций ленты попадают в темный зал. Здесь их еще раз—в третий раз—пропускают через аппарат. Перед лентами—полотнище экрана, сзади лент—световые лучи. Лучи хотят пробиться сквозь ленту на экран. Но им загораживают дорогу серебряные облики

людей и вещей, запечатленные на ленте. И вот от этих серебряных обликов на экран падают серые тени—серые тени серебряных обликов людей и вещей, отразивших световые лучи на пленку, перематывавшуюся с катушки на катушку в первом аппарате, с которым пленке пришлось иметь дело.

На пленке тысячи отдельных рисунков из серебра. Тени от них падают на экран одна за другой. Они стоят там неподвижно долю секунды и сменяются следующими. Они не передают движения объектов. Они статичны. Они показывают последовательный ряд пауз, но не само движение.

Надпись на сером заборе—„кино-фабрика", т.-е. „фабрика движений"—лжет.

Лжет.

Кино-фабрика не производит движений.

Эту надпись—„фабрика движений" нужно повесить на каждую пару глаз зрителей, находящихся в просмотровом зале фабрики, и на миллионы глаз зрителей кино-театров всего мира.

Только глаза зрителей, сохраняющие на долю секунды впечатление от объекта, уже ушедшего с поля зрения, и сливающие это впечатление с другим следующим за первым—создают на экране мозга движение серых теней.

Кино-фабрика, это—фабрика иллюзий, фабрика оптических обманов.

Кино-фабрика превращает подлинное, реальное существование людей и вещей в призрачное, экранное существование. На ней фабрикуют сотни призраков сотканных из серебра,—серебряных призраков, ежевечерно на-

селяющих экранный мир и из вечера в вечер ведущих там свою раз навсегда предначертанную жизнь, упорно, повторяющих одни и те же жесты десятки, сотни раз.

НА КИНО-ФАБРИКЕ люди и вещи. Мир реальностей. И — метаморфоза: на экране вместо мира реальностей — мир условностей, целлулоидовый мир людей и вещей, утративших третье измерение. На экране люди и вещи сплющиваются в геометрические плоскости: только длина и ширина.

На экране — тени.

В мире реальностей—спектр. Семь основных цветов. На экране—реальности перекрашиваются в два цвета, только два цвета, которые в сущности и не цвет: отсутствие всякого цвета—черный и смешение всех цветов—белый.

Из черного и белого, на экране—серые тени.

В мире реальностей—воздушные волны. Удары их колебаний в перепонку, лабиринт, улитку, Кортиеву арфу—звуки и слова.

На экране — нет звуков. Он не воспринимает воздушных волн. На экране — беззвучные серые тени.

Из шумного, многоцветного, трехмерного мира реальностей фабрика делает беззвучные, бесцветные, плоские тени.

НИКАКОЕ сырье никогда не утилизируется полностью. В каждом производстве существует некоторый процент „отбросов". Нигде этот процент так не велик, как в кино-производстве.

На кино-фабрике, в первых фазах производства, утилизируются и поступают в дальнейшее производство только

одни световые лучи. Все остальное—люди и вещи—идут в „отброс".

Всякий материал воспринимается кино, только как объект, отражающий лучи на пленку. Пленка высасывает из материала испускаемый им свет; остальное—кожурки и шелуха, отработанный пар, шлак руды, из которой уже выплавлен металл. Кино-пленка имеет дело только с лучами света.

Лучи света в кино проходят „путь пяти отражений".

„Угол падения равен углу отражения". На этом законе основан путь лучей света, путь пяти отражений.

Отражение первое—от источника света (солнце или искусственное освещение в ателье) на объект съемки. Создание световой одежды. Самый важный этап.

Отражение второе—от объекта съемки на негативную пленку в кино-аппарате. Не менее важный этап, чем первое отражение. Основной момент производства. Метаморфоза кино-материала.

Отражение третье—от источника света в копировальном аппарате, через негативную пленку на позитив. Восстановление реального соотношения свето-теней.

Отражение четвертое—от источника света в проэкционном аппарате, через позитив, на экран. Превращение лилипутов в гигантов.

Отражение пятое и последнее—от отражательных поверхностей экрана, через хрусталик, на сетчатку человеческого глаза. Синтез разложенного движения. В первый раз серые тени начинают двигаться. Лучи света доста-

вили продукцию фабрики потребителю. Путь пяти отражений окончен.

В своем прохождении этого пути лучи света все время бережно несли на себе облики мира реальностей... Верхом на луче промчались по всему пути обворожительные улыбки героинь, гримасы злодеев, смех, слезы, удары, поцелуи... Верхом на луче примчались к славе или небреженью лица артистов, искусно подделывавших жизнь, и случайных людей, несколько минут проживших перед аппаратом. Верхом на луче, по пути пяти отражений промчалась жизнь...

МОЖНО взять воду из реки, но нельзя взять с собой течения.

Кино берет для воспроизведения жизни на экране подлинный материал из жизни. Но оно не может захватить жизнь в ее непрерывной текучести.

Со всеми объектами внешнего мира происходит целый ряд явлений. Движение во времени и пространстве.

Кино должно взять от объектов внешнего мира не только их тень, но и их движение. Серые тени должны отображать мир не в его статике, но в его динамике.

Иногда кино удается выхватить из быстро бегущего „потока бытия“ подлинный кусок жизни, в самый момент его свершения, поймать животрепещущий факт и законсервировать его в бромистом серебре, как осетрину в томате. Выхваченный из времени и пространства факт кино-фабрика размножит, из одного факта сделает полсотни, точь в точь, таких же и они будут разновременно

и в разных местах снова и снова „случаться“ на экранах,—полсотни одинаковых фактов.

Но, в большинстве случаев, кино-фабрика сама для себя изготовляет нужные ей „факты“, с большим или меньшим приближением к действительности. Под стеклянным колпаком ателье фабрикуются происшествия и приключения, как бы случившиеся „на самом деле“.

Пользуясь подлинным материалом, взятым непосредственно из жизни, кино подделывает явления, происходящие с этим материалом. Кино берет от жизни ее подлинные составные элементы и располагает их в условно-подражательные комбинации. Кино имитирует жизнь в ее процессах, пользуясь для этой имитации теми же слагаемыми. Имена существительные в кино—подлинны, глаголы—поддельны.

Подлинность имен существительных и поддельность глаголов относительны. Иногда в кино подделываются не глаголы, а имена существительные. Подлинные явления происходят с искусственным материалом. Иногда—и то и другое поддельно. Иногда—и то и другое реально и подлинно.

Вымысел и факт, подлинное и бутафорское переплетаются в кино путанным узором. Фактичность материала и искусственность явлений почти всегда, однако, преобладают над искусственностью материала и фактичностью явлений.

Бытие слагается из механических движений и волевых действий. Они непрерывны в своей текучести и обусловливаются сложной цепью причин и следствий.

Взамен непрерывной текучести жизни, в кино царит отрывчатость всех явлений, взамен „само собой“ создающейся цепи причин и следствий — заранее намеченная в сценарии фабула, взамен подлинного бытия—игра.

Игра чувствами, жестами, людьми, вещами, природой—всем миром. В кино все играет заранее намеченную роль. Играют не только актеры, но и чисто механические, всегда подлинные процессы. Играет дождь и ветер. Играет огонь и вода. Играют дикие звери. Играют под микроскопом инфузории. Самые подлинные явления кино умеет превращать в игру.

Кроме человека—все играют бессознательно, сами того не зная. Человек отличается от животных тем, что он может играть сознательно, может притворяться. Человек может смеяться тогда, когда ему не смешно, плакать, когда ему не печально. Человек умеет лгать. Если бы люди разучились лгать—кино-фабрики пришлось бы закрыть. На одних „правдивых“ инфузориях не проживешь!

На складах кино-фабрик не лежат готовыми и сложенными в штабеля куски горя, радости, восторга, отвращения, ненависти, любви, веселья, скуки, сладострастия, досады, гнева, негодования—и всех других чувств и страстей, обуревающих человека. Все это фабрикуется в ателье. Подделки не отличишь от реальности. Кино-суррогаты жизни делаются из хорошего материала.

Кино-фабрика, это—фабрика искусных фальшивомонетчиков бытия, фабрика целлулоидовых фактов.

Однако, поддельные кредитки кино „имеют хождение наравне с золотой монетой“ фактов. „Целлулоидовые“ факты эквивалентны подлинным фактам. Кино воспроиз-

водит жизнь с большою точностью. „Как на самом деле". Даже немножко „всамделишней"! Жизнь, воссоздаваемая в кино взята,—как бы в сгущенном виде. Сконденсирована. Кино дает сгустки действия,—на экране больше действия, чем в жизни. Люди там энергичнее борются, чаще и удачнее влюбляются. Жители экранного мира испытывают массу приключений, у них интересные „романы", они живут повышенным темпом. Кредитки дороже, чем золото! Неважно—вымысел или факт, такая уж гипнотизирующая сила у кино, что иногда удачный вымысел выглядит „фактичнее" факта.

ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ—кино единственное фабричное искусство. Коллективное искусство.

Старые музы любили покой, тишину и уединение. Десятая муза творит в шуме и гаме. Творит—целым коллективом, целой фабрикой.

Ни одно из искусств не требует таких громоздких приспособлений для своей продукции, как кинематография. Репродукция бывает сложна и в других искусствах. Но самый процесс творчества—прост и незатейлив. Поэт может создавать свои произведения, обладая в качестве орудий производства огрызком карандаша и клочком бумаги, художнику достаточно пары кистей и набора красок,—для создания кино-картины требуется целый комплекс сложнейших орудий производства, по длинному ряду отраслей: фотографической, электротехнической, химической и др. индустрий.

Кино получило материальные предпосылки к возникновению, как искусство и промышленность, только в конце

девятнадцатого столетия, когда всестороннее развитие мировой техники достигло определенного уровня и создало для „надстройки" кино-искусства твердый индустриальный базис.

Прадеды кино, с одной стороны, Нипс и Дагер, изобретшие фотографию (в 1829 г.), с другой стороны—иезуит Кирхнер, изобретший волшебный фонарь (еще в 17 веке), а также и деды кино—Мейбридж, снимавший бегущую лошадь тридцатью фото-аппаратами, Марей, своим фотографическим ружьем делавший подряд двенадцать снимков, Аншютц и Демени,—все они не могли создать кино, ибо техника того времени не была на нужной высоте. Кроме остроумной выдумки нужны были соответствующие материалы. Только в конце семидесятых годов прошлого столетия изобретение целлулоида, давшего фотографии вместо громоздкого и хрупкого стекла—гибкий и прозрачный материал, способный передвигаться через машину, и усовершенствование вольтовой дуги, давшей волшебному фонарю, вместо керосиновой лампы, свет нужной силы,—создали необходимые материальные предпосылки к рождению кино. В 1896 году новое исскусство появилось на свет.

Девять дряхлых муз, прикомандированных греками к девяти основным искусствам, принуждены были волей-неволей принять в свою среду—парвеню и выскочку,—десятую музу, музу Кино.

Среди Терпсихор, Талий, Мельпомен, Каллиоп и прочих дев в развевающихся туниках, муза Кино резко выделилась своим нарядом—синей блузой рабочего и резиновым передником лаборанта.

Старые музы косились на пришельца—разве возможно возникновение новых искусств, не бывших раньше на Парнасе? Оказалось—да. Кино доказало, что новые экономические условия, новый уровень техники создают новые искусства.

Совершенно не проходя через стадию кустарно-цехового развития в феодальном обществе, кинематография, с момента своего возникновения, сразу стала на высшие ступени машинизированной индустрии. Съемочные аппараты, электро и ртутно-осветительные приборы, копировальные машины, химикалии, пленка и целый ряд других материалов и сложных по конструкции элементов оборудования, ставят кинематографию в самую тесную зависимость от наличия и состояния орудий производства. Кино, по сущности своей, не может быть кустарным. Частое применение этого термина по отношению к советской кинематографии, в корне неправильно. В киноделе могут быть скверно работающие кино-фабрики, но не может быть кустарщины, как таковой. Кино строится только в плане индустриальном (хорошо или плохо—другой вопрос).

НА САМОЙ странной из всех фабрик мира перемешались в общей куче жизнь и вымысел, промышленность и искусство, люди и машины, вещи и бутафория...

Здесь постоянно работают:

химики, литераторы, плотники, фотографы, маляры, бухгалтеры, операторы, скульпторы, обойщики, типографские наборщики, режиссеры, поломойки, стекольщики, электротехники, музыканты, жестяники,

актеры, механики, счетоводы, слесаря, чернорабочие, художники, лаборанты, архитектора, монтажеры, повара, конторщики, курьеры, юрисконсульты, упаковщики, декораторы, бутафоры, столяра, сценаристы, кладовщики, инженеры—

все вместе они создают продукцию этой фабрики—из лучей света и блеска глаз, из жизненных явлений и химических реакций, из биения пульсов и электрических разрядок, из мимики человеческого лица и вращения зубчатых колес, из нервов и серебра, из эмоций и химикалий.

На фабрику поступает сырье: люди и предметы. С фабрики выходит окончательный продукт—катушки целлулоидовых лент—серебряные облики мира.

ОКРАИНА ГОРОДА. Длинный забор. Ворота. Надпись:

„КИНО-ФАБРИКА“

Фабрика серых теней.

УТРО, БАРОМЕТР и „НАТУРА".

УТРО. Утро и метла. В городе утро всегда начинается метлой. Немного чудаковатый уборщик, по прозвищу „Мозжухин" размашисто водит по асфальту двора кино-фабрики метлой на длинной палке. От лаборатории, где в проявочной, копировочной, промывочной и сушильне, совершается химическая обработка кино-материала,— дальше, мимо целого ряда мастерских: столярных, мебельных, малярных, скульптурных, бутафорских, и механических,—метла подходит к зданиям материальных складов, костюмерной и реквизиторской. Останавливается у ателье.

„Мозжухин"—долговязый и косолапый—опирается о метлу и вздыхает.„—Ну, что-ж ничего не поделаешь, надо мести, такая уж судьба".

Он—одна из жертв кинематографии. Был конторщиком где-то в провинции. Часто ходил в кино. Дома перед зеркалом повторял мимику актеров. Решил, что выходит хорошо. Приехал на кино-фабрику „наниматься в актеры". Его несколько раз пробовали—оказался безнадежным. Уехать домой было не на что. Да и не хотел. Просил— „оставьте, хоть подметалой". Ему дали метлу, прозвали

„Мозжухиным“ и зачислили уборщиком. Он беззаветно любит кинематографию. Метет и мечтает—придет его пора. Он сыграет... Он им покажет...

В одном из флигелей открывается форточка. В нее высовывается всклокоченная голова. Взгляд на небо. Голова скрылась. Заведующий производством в одних трусиках отходит от окна и облегченно вздыхает.—„Будет хорошая погода“.

Вчера вечером завпроизводством два часа добивался по телефону от „Бюро погоды“ точных предсказаний. „Бюро Погоды“ обещало пасмурный день, из чего завпроизводством вполне логично вывел заключение, что будет вёдро. Так оно и есть. То есть, кажется—так оно и есть. А вдруг—предсказания „Бюро Погоды“ сбудутся?!

Из подвала ателье несется вой и рев. Мяуканье, лай, ку-ка-реку петуха.

„Мозжухин“ с метлой в руках сбегает вниз. Кинозвезда Жучка проснулась сегодня не в духе и с утра затеяла драку с обезьянкой Джильдой. Четвероногий ансамбль поддерживает премьеров.

„Мозжухин“ терпеть не может Жучку:—„собака, а главную роль играет“. Он с удовольствием протянул бы ее метлою. Но его обещали назначить „завзверинцем“ и он не хочет портить отношений!

Зверинец пока маловат—собаки, кошки, обезьяны, козел, петух, сова и лисица. Был еще гусь „Иван Иванович“, да уморили на съемке. „Мозжухин“ мечтает:—„Вот были бы тут тигры—я бы им показал“...

Завпроизводством уже в своем кабинете, рядом с административным отделом. Не успел побриться—неважно.

Солнце несовсем уверенно выглядывает сквозь тучи: очевидно оно не получило соответствующих инструкций от „Бюро Погоды“ и не знает как быть—показаться или спрятаться.

В „административном отделе“ пять телефонов и три „помрежа“ (помощники режиссера по административно-организационной части). Пять телефонов звонят из расчета один две трети телефона на одного помрежа.

На сегодня „условно“ назначены две больших съемки „на натуре“. „Условно“—это значит „если будет хорошая погода“. Двести актеров „висят на телефоне“.

— Алло! Фабрика? Будет сегодня съемка?

— Фабрика? Алло! Съемка будет сегодня?

— Алл... Фаб... съем... буд...

У помрежей лопаются барабанные перепонки. Ответ один—„звоните через полчаса“.

В кабинете у завпроизводством летучее собрание.

— Ну, так как-же?

— Проясняется, как будто.

— Наверное, будет чудный день.

— Через полчаса дождик, у меня поясницу ломит.

— Н-да, это вам не Голливуд!

Всей гурьбой идут в пустой пока кабинет директора—смотреть барометр. Стрелка барометра висит перпендикуляром вниз и показывает что-то совсем несуразное:

— Бевальд.

— Как так? Это что за сорт погоды?

— Вот-те на!

— Да это название фирмы!

Гомерический хохот.

Барометр спешно посылают в починку.

Завпроизводством с помрежами выходят на двор. Долго стоят, запрокинув головы вверх. К ним присоединяется „Мозжухин“. Солнце решило, на зло „Бюро Погоды“, вылезти из туч.

— Назначайте съемки,—решает завпроизводством.

— Вот и я тоже говорю, подтверждает „Мозжухин“.

Помрежи бегают в гараж,—готов ли автомобиль, в костюмерную, забрать костюмы, к ревизору за холостыми патронами, набитыми черным порохом—(кино до сих пор не признает бездымного пороху, все выстрелы в кино сопровождаются целым облаком, вылетающим из дула).

Нужно не забыть тысячу одну мелочь. „Натура“ за городом; забудешь — за десяток верст в ателье не побежишь.

Натурсъемки, это—щупальца, выпускаемые кино-фабрикой во все стороны. Этими „щупальцами“ кино-фабрика хватает куски жизни на улицах, полях, лесах, морях, горах, реках, дорогах и тропинках. В кино—„расстоянием не стесняются“. Везде и всюду кино-фабрика, в два счета, может открыть свое „филиальное отделение“: автомобиль, поезд, пароход, волы, верблюды, а не то, так и аэроплан доставят к любому уголку земли кино-аппарат—и филиал фабрики готов. Лишь бы светило солнце—кино съумеет всосать на пленку потребные ему куски „натуры“.

Ателье нужно, главным образом, для съемок „комнатного быта“, все свои другие „подделки“ жизни кино снимает в естественной обстановке. Актеры ходят и ездят по „настоящим“ улицам городов и деревень, одетая кре-

стьянкой актриса жнет „подлинную“ рожь, баррикады воссоздаются на „реальных“ перекрестках.

Подчас кино несколько видоизменяет, „декорирует“ натуру: честная советская изба-читальня вдруг начинает носить вывеску: „контр-разведка“, среди деревьев появляются фанерные хатки-однодневки или фасады каких то дворцов,—но, в большинстве случаев, кино берет натуру так, как она есть, и на естественном фоне вплетает в подлинную жизнь свои инсценировки.

НАТУР-СЪЕМКИ налаживаются.

Телефоны трещат неумолчно. Помрежи едва успевают отвечать:

— Да, да. Будет. Ровно в семь. Непременно. Не забудьте сапоги. Пока.

Завпроизводством уже целый час пьет стакан чаю. Только поднесет его ко рту—

— Дайте, пожалуйста, сто рублей авансу.

— Распорядитесь насчет машины.

— Как быть, френчей не хватает?

— Пулеметы до сих пор не привезли.

И т. д.

С ПЕРВЫМИ трамваями приезжают заспанные, серолицые актеры. У некоторых из них вчера были спектакли. Типичный театральный „резонер“ привычно бубнит:

— Эта киношка совсем замотает. Виданное ли дело, актеру в семь часов утра играть начинать!.. Тут и вдохновиться не успеешь.

Потирая сизый нос, „резонер“ достает бутылку и собирается „вдохновиться“. Помреж замечает и удаляет со съемки.

Актеры со всех сторон наседают на помрежей:

— В каком я костюме? Где съемка? Я после четырех не могу, у меня репетиция...

Помрежи извиваются вьюнами:

— Да, да. В походном френче. Довезут, увидите. Кончим в два. Собирайтесь быстрее... Яша, где винтовки?

У подъезда пыхтит, кашляет и чихает бензиновым дымом новенький фордовский грузовичок, воображающий себя Рольс-Ройсом. Он битком набит актерами и узлами с костюмами. Пора ехать, а Яша где-то пропал. Шофер чувствует себя капитаном дальнего плавания и ругается по-морскому. Яша, наконец, появляется с десятком винтовок. Сует их на колени актерам.

— Айда, поехали!

Режиссер восседает рядом с шофером,— такова традиция. Помреж у его ног, на подножке. Двинулись.

— Стой, стой, а где Семен Иванович?

Забыли. Шофер дает задний ход.

„Семен Иванович“—участник самых головокружительных и сногсшибательных трюков. Он на полном ходу спрыгивал с курьерского поезда, нырял с моста, высотой в 100 метров, скатывался с отвесных скал, не сгорал в огне, не тонул в воде.

— Есть такое дело!

Два помрежа важно ведут „Семена Ивановича“ под руки, как архиерея. „Семен Иванович“ волочит ноги по земле. Одет „Семен Иванович“ в мундир гусарского по-

кроя и имел бы очень бравый вид, если бы не клок пакли, торчащий из головы.

„Семена Ивановича" усаживают верхом на радиатор и, для верности, привязывают веревкой...

Уткой крякает гудок. Нажим шоферской ноги. Поехали.

Актеры сидят на узлах с костюмами и рассказывают старые анекдоты. Юный помоператора гордо держит штатив, ножками вверх, как знамя. Безусловно, он—самое выдающееся лицо на автомобиле, все прохожие смотрят именно на него. Эх, вот если бы Маня повстречалась...

Для другой натур-съемки актеры не нужны,—они уже на месте: на одном из больших заводов города. Сцены митинга будут сниматься прямо у станков. Роли рабочих будут играть сами рабочие.

Внутри помещения завода недостаточно света для производства съемок. С кино-фабрики везут осветительную аппаратуру. Механики в синей прозодежде хлопочут около прожекторов, осторожно устанавливают их на грузовом автомобиле.

Единственный занятый в съемке кино-актер, играющий рабочего, уже одет и загримирован. Его блуза—чересчур грязна, но подчеркнутость образа чувствуется только в этом: кино-актер сам из рабочих и его лицо прекрасно гармонирует с нарядом. Среди настоящих рабочих он не будет выделяться.

Шестиместный „Мерседес" забирает режиссера, оператора, их помощников и актера. Грузовик с прожекторами следует за ними.

К ВОСЬМИ начинают приходить постоянные рабочие лаборатории и мастерских. Табель. Номера.

Все в прозодежде. У лаборантов она особенно эффектна: брезентовые брюки, резиновые передники.

Среди подмастерьев лаборатории,—бывшая „кино-звезда", небезызвестный „Мишка-драный-нос". Кино выхватило его из жизни, бросило на экран, а затем, в жизни заставило продолжить роль, сыгранную в кино-картине.

Кличка „Драный нос"—это по роли. Настоящего имени—никто не помнит.

Помреж выкопал Мишку где-то в трущобах. Типичный беспризорный. Как раз—то, что нужно для кино-картины.

— Хочешь сниматься?

Уговаривать долго не пришлось.

В своем собственном, неподражаемом костюме, без грима,—беспризорный Мишка играл в картине „самого себя". Главная роль—предводителя банды беспризорных. Оказался довольно гибким натурщиком. Играл „взасос". По ходу сценария, из беспризорного Мишка превращался в пионера, который увлекается одним из производств и совершенно отходит от „старого быта".

Роль всеми точками совпала с жизнью. Развитие характера „Драного носа" шло совершенно параллельно,—перед съемочным аппаратом и вне его. Он дублировал сам себя. К моменту окончания перерождения по кино-картине—закончилось перерождение в жизни. „Драный нос" увлекся кино-производством. Он дрожал и скулил, как щенок, при одном намеке на возвращение к прежней жизни. С окончанием картины его устроили подмастерьем в лабораторию—при окраске фильм. Резиновый передник

привел его в восторг. Он ходил пестрый, как попугай, от разных красок. В производственном увлечении он нарочно мазался ими. Он продолжал развивать перипетии сценария. В жизни он играл вторую серию своей картины. Он выпрыгнул с экрана в жизнь, оставив свой старый облик в первых частях картины и взяв с собой в жизнь экранный облик последних частей. Свето-тень стала плотью и кровью. Совершилось обратное превращение—иллюзорности в реальность. Кино и жизнь переплелись странным узором, переходя одно в другое.

В КОМНАТЕ помрежей—временное затишье: натур-съемку наладили, съемки в ателье еще не начались.

Завпроизводством впервые за два часа получает возможность отхлебнуть глоток давно остывшего чая.

В конторе фабрики тараторят машинки, щелкают счеты—делопроизводство и бухгалтерия покрывают белые листы бумаги черными закорючками букв и цифр.

В лаборатории полным ходом идут сложные процессы претворения заснятой пленки в готовые к демонстрации кино-ленты.

В мастерских строгают, рубят, режут, красят, лепят, шьют, чинят,—приготовляют декорации, мебель, бутафорию, костюмы и пр. к съемкам.

День кино-фабрики начался.

„ФИГАРО ЗДЕСЬ, ФИГАРО ТАМ“...

ПОМРЕЖ — это кинематографический Фигаро.

— „Фигаро здесь, Фигаро там, Фигаро вверх, Фигаро вниз—тра-ля-ля“!

Помреж здесь, там, вверху, внизу, в гримерной, у телефона, в костюмерной, в ателье, в родильном приюте (за справкой), наверху фабричной трубы (натуру выбирает),—у чорта на куличках.

По направлению к нему несется хором:

Режиссер:—„Почему нет детской соски? Я не могу без нее снимать эту сцену“.

Начканц:—„Дайте срочно табель, выписку, справку, отчет, сводку, список, ведомость“.

Актрисы:—„Мне красные чулки не к лицу, достаньте мне другие.—Дусик, а вы меня займете в следующей съемке“?

Актеры:—„Почему Брандахлыстову платят больше, чем мне? Почему мне нет обеда? Дайте папироску, завтра отдам“.

Оператор:—„А у меня вся пленка вышла“...

Реквизитор:—„Почему меня не предупредили за две недели, что вам гроб нужен? Что я—похоронное бюро, что-ли“.

Директор:—„Что за безобразие, никакого порядка нет, выговор в приказе".

Баба, у которой брали на прокат грудного ребенка:—„Мне червонец дадите? А то в Нарсуд пойду жаловаться".

Собака, занятая в съемке:—„Гав-гав-гав. Р-р-р".

Помреж крутится волчком, взлетает на воздух, стелется по земле, рассыпается мелким бесом.

— Попрошу на съемку.—Вы, пожалуйста, не выражайтесь.—Вы не тот костюм одели.—Ну, вас к чорту!—Заплатим, заплатим.—Наклейте усы.—Вы не видели, куда осветитель девался?—Тра-ля-ля!..

Помреж—это организатор всей съемки. Заказать, достать, приготовить, нанять, договориться, получить разрешение, вызвать и т. д., и т. д. И все это срочно, вне очереди, безотлагательно, в пожарном, боевом порядке.

Организационная часть картины—совершенно не касается режиссера. Его дело—художественное оформление. Он требует то-то и то-то. Бронепоезд, человека с заячьей губой, дюжину лягушек, митральезу, шлем Александра Македонского, подлинный рескрипт Петра I, птичье молоко и чорта в ступе. Дело административно-организационной части доставить весь мир к объективу кино-аппарата, преодолеть все препятствия на пути от жизни к пленке.

Общее управление административно-организационной частью кино-фабрики сосредоточено в руках завпроизводством. По каждой картине в отдельности работают два-три помрежа—(„ведут картину"—выражаясь кинематографическим языком).

ПОМРЕЖ стоит на стыке жизни и искусства. Он имеет дело непосредственно с сырым материалом, он теснее других работников фабрики соприкасается с жизнью, как с элементом производства. Он—главный поставщик „реальностей“. Через его руки проходят еще не „кинофицированные“ люди, вещи и факты. Он кладет в „мясорубку“ кино куски подлинной жизни, в процессе производства превращающиеся в „кино-консервы“. Ему принадлежит первичное оформление сырья,—первая, черновая обработка кино-материала. Он—начальная фаза кино-производства.

ДЛЯ КАРТИНЫ нужен тысячный митинг рабочих на заводе. Помреж едет на завод. Он пытается договориться с дирекцией.

— Нет. Во время работы никак нельзя, а после окончания—сами рабочие не захотят... Впрочем,—как фабком... препятствий не имеется...

Такой ответ не обескураживает помрежа. Он знает жизнь. Он знает, что ничего не дается сразу.

От дирекции в фабком:

— Прошу оказать содействие... агитационное задание...

— Если будут согласны рабочие... препятствий не имеется...

Помреж превращается в оратора. Перед обеденным перерывом, с подъемного крана, он обращается к рабочим с пламенной речью—

— ...из быта рабочих... играть самих себя... посмотреть себя на экране... Ребята, поддержите советское кино!..

Ребята, конечно, поддерживают:

— Ладно, завтра, в обед.

Вот это и есть поставка сырья. Включение жизни в сферу кино. Кинофикация факта. Кусок в „мясорубку".

На завтра нужен пароход?

Да, вот он—на кончиках пальцев помрежа.

Нет больше капитана,—помреж хозяйничает на палубе, в каютах, в топке.

— Открыть кингстоны!

— Есть!

Пароход чуть не тонет в самом деле. Но этого помрежу не надо. Он организует кораблекрушение в ателье. Он организует, если это надо режиссеру,—всемирный потоп, великое переселение народов, Бородинский бой, тараканьи бега, Вавилонское столпотворение и преждевременные роды. Он из под земли выроет все нужное. В крайнем случае—подделает так, что и не отличишь—воробья раскрасит под бразильскую колибри, осла—под зебру.

У хорошего помрежа все всегда готово. Режиссер спрашивает:

— А двух бушменов вы раздобыли? Помните, я говорил.

— Да, конечно! Все готово.

Про бушменов помреж позабыл. Признаться в этом? Никогда! Вопрос самолюбия—достать бушменов... Помреж исчезает на несколько минут...

Съемка. Эпизод с бушменами.

— Где бушмены?

— Есть. И переводчика пригласил. Они по русски не понимают.

Бушмены „всамделишные“ Их снимают „крупно“.
— Где достал?— спрашивает другой помреж.
Молчит. Улыбается.

СЪЕМКИ ведутся по заранее разработанному „календарному плану“. Составление и выполнение этого календарного плана лежит на помреже.

Из сценария выписываются все сцены, происходящие в одной и той же декорации, в одном и том же месте „на натуре“. Группировка сцен по их территориальному признаку необходима по организационным причинам. Считаться с сюжетной линией сценария не приходится. Фабула рвется на куски, смерть снимается раньше рождения, женитьба после развода. Актер выходит из комнаты в сад. Выходит в мае, приходит в июле. Течение времени в кино-картине совсем не совпадает с хронологией съемок. Никакой сюжетной последовательности. Никакого „нарастания“. Все расчленено, разбито на составные элементы. Из них созданы совершенно новые комбинации. Для актеров—самые дикие переходы от одного эмоционального положения к другому, зачастую—диаметрально противоположному предыдущему. Для режиссера — бешеная скачка по всему сценарию, прыжки из части в часть, выхватывание кусочков действия здесь и там. Работа по зигзагу. Один помреж—идет по прямой. Он знает: декорация такая-то, актеры такие-то, грим, костюмы, реквизит—такие-то. К определенному пункту пространства он подтягивает весь материал, нужный в этом пункте; остальное—дело режиссера.

Сгруппированные по месту действия сцены, разбитые

на съемочные дни и называются „календарным планом". Весьма важно установление порядка съемочных дней. Нужно учесть тысячу привходящих обстоятельств. Календарный план—это диспозиция и дислокация битвы. Все должно быть предусмотрено. Одно должно вытекать из другого, одно цепляется за другое. Взамен разрушенной сюжетной связи причин и следствий должна быть построена крепкая организационная связь съемочных дней.

И вот, на обломках раздробленного сценария возникает стройное целое—календарный план. И уже не сценарий, а календарный план является „категорическим императивом" для всех участников съемки. Тогда-то, там-то, то-то.

Пасмурная погода—злейший враг календарного плана. Дождь и туман разрушают заранее намеченные комбинации. Календарный план меняется, приноравливается к обстоятельствам.

На основе календарного плана помреж составляет выписки актеров, их костюмов и грима, реквизита и бутафории.

Каждый исполнитель, даже маловажной роли, должен быть „подобран по типу". Нужно просмотреть тысячу лиц для того, чтобы из них выбрать нужный десяток.

Помрежу часто приходится искать исполнителей ролей в самых невероятных местах: в ночлежках, трущобах, китайских прачечных, иностранных посольствах, опере и цирке. Нередки случаи, когда помреж находит „типаж" в трамваях, прямо на улице, на скамейках бульваров. Без смущения подходит к нужному ему типу:

— Хотите сниматься в кино?

Отказ бывает редко.

В последнее время работу помрежа по подбору „типажа“ значительно облегчает, так называемый, „Посредрабис“—(Посредническое бюро по найму актеров, при профсоюзе работников искусства). Посредрабис обязуется доставлять кино-фабрикам исполнителей на все роли,—от американских банкиров до собак и кошек включительно. Каждый, снимающийся в кино-картинах актер или просто „тип“ регистрируется в Посредрабисе. Там состоят на учете три категории лиц: 1) квалифицированные киноактеры профессионалы (таких очень мало), 2) театральные актеры, для которых кино является „отхожим промыслом“, и „типаж“, уже знакомый со съемкой, 3) впервые поступающий на съемки „типаж“, найденный агентами Посредрабиса или помрежами кино-фабрики.

На обязанности помрежа лежит отыскивание не только людей, но и вещей. Реквизит по картине часто состоит из предметов редкого потребления. На складах фабрики их нет. Помреж рыскает по городу. Как шпион, выслеживает раритеты и, обыкновенно, всеми правдами или неправдами, достает их.

Кроме работы по организации съемки, на помреже лежит большая канцелярская работа.

Перед съемкой, на завтрашний день, помреж готовит „табель съемки“, в которой, к сведению всех и вся, указываются все детали. Особыми нарядами помреж оповещает всех участников съемки о ее времени и месте. На каждого актера им выписывается „личная карточка“ с указанием грима, костюма и пр., а также талон на получение денег.

Помреж ведет „дневник съемки“. Это „книга живота“, своего рода корабельный журнал. В дневнике съемки находит себе отражение—черным по белому—малейшая деталь съемочного дня. Тут списки занятых актеров и художественно-технического персонала, время съемки, задержки, перерывы и объяснение их причин, номера заснятых сцен, их метраж, число фотографий, денежные расходы, ампераж электро-энергии, перечисление транспортных средств и время пользования ими, акты о сломанных вещах, о зубах, выбитых актерами во время драки, с приложением медицинских свидетельств, о порванных, занятой в съемке собакой, штанах оператора и пр. и пр. На основе материала дневника—составляются разнообразнейшие отчеты, сводки, диаграммы и т. п.

„ФИГАРО здесь, Фигаро там, Фигаро вверх, Фигаро вниз“...

ГОСТИНИЦА ДЛЯ КОМНАТ

Для кино-аппарата весь мир—сцена. На трех ножках своего штатива он бродит по вселенной, здесь и там втыкая в жизнь граненые стекла своего глаза—объектива и вращением ручки втягивая на пленку „картины из жизни". Поверхности земного шара мало для кино-аппарата. Он опускается на дно морское и снимает подводную жизнь рыб и водорослей. Он поднимается в облака на аэропланах.

Весь мир доступен кино-аппарату, но он спотыкается о порог каждого дома. Он может бродить по всем улицам и дорогам, но ему нет доступа внутрь помещений. Жизнь комнат очерчена для кино-аппарата заповедным кругом. Его подслеповатый глаз ничего не видит ни внутри дворцов, ни внутри хижин. Устройство объектива аппарата и химический состав пленки таковы, что снимки могут получаться только при ярком освещении. Комнатный свет недостаточно силен для того, чтобы при нем можно было производить съемку.

Жизнь человека не ограничивается только улицей, большая часть жизни проходит не под небом, а под потолком. Для того, чтобы кино-аппарат мог совершать съемки инсценировок жизненных явлений, происходящих в ком-

натах, необходимо эти комнаты искусственно воспроизводить на кино-фабриках. Главный зал кино-фабрики — ателье — служит местом для постройки разнообразных комнат, открывающих кино-аппарату все тайны „домашних очагов".

Ателье—это дом бродяги кино-аппарата. Здесь он может брать в упор, „на мушку" двухстенные комнаты, залитые светом своего собственного солнца.

Кино-ателье—это своеобразная „гостиница для проезжающих", где „посуточно" останавливаются не квартиранты, а квартиры, не жильцы, а комнаты. Сегодня в ателье „заехал и прописался" дворец американского миллионера, на завтра плотники уже „выписали" его и вселили на его место тюремную камеру и трактир. Кино-ателье — это дом для всех домов и изо дня в день живет жизнью комнат всего мира.

Размеры кино-ателье должны быть весьма внушительными для того, чтобы вместить целые амфилады комнат. В СССР ателье не могут щегольнуть своею площадью. По сравнению с заграничными ателье, наши кино-фабрики—это тесные коробки. Размеры русских ателье не превышают 1000 квадратных метров. Однако, и на этом пространстве можно выстроить не только комнату, но и переулок.

По углам ателье громоздятся приставленные один к другому „щитки"—деревянные рамы, обитые фанерой. Размеры разные—от четверти метра до двух в ширину. Высота—четыре метра. Тут же в ателье и на складах фабрики хранятся заранее заготовленные двери, окна, колонны, арки, решетки, карнизы, пилястры, камины, печки и т. п. разных размеров и стилей.

Отдельные составные части декораций называются „фундусом". Под это понятие можно подвести „щитки" и пр. В заграничных ателье фундус представляет собой нечто другое—кубы, призмы и др. геометрические фигуры, сделанные из дерева, а иногда даже из железо-бетона. Постройка декораций за границей очень сходна с детской игрой в кубики,—из кубов и других более сложных архитектурных элементов составляются стены, арки, колонны и пр. Раз сделанный фундус входит в состав разных декораций по нескольку раз. Меняются комбинации—сам фундус остается неизменным. Большая экономия на материале.

В наших ателье система фундусов применяется только отчасти. Имеющийся фундус—окна, двери и пр. часто переделываются до неузнаваемости и не служат основным элементом постройки. Многие декорации строятся из совершенно нового лесного материала. Одними из дорогих декораций являются деревенские избы. Их строят из так называемых „пластин" или „половинок" (разрезанные вдоль бревна), которые стоят довольно дорого и не имеют применения в других декорациях. Фанерные щитки не всегда могут создать нужные по картине архитектурные комбинации и многие большие декорации строятся из досок и другого, не идущего больше в ход материала.

В Америке, для сооружения больших декораций на натуре, применяется так наз. „рельефный способ". Это—принцип железо-бетона. Из планок делается „опалубка"—футляр, с внутренней стороны воспроизводящий все выступы и углубления будущего „рельефа". Внутри опа-

лубки натягивается масса проволоки (арматура). Заливается гипсом, смешанным с другими веществами. Не железо-бетон, а „гипсо-проволока“, если можно так выразиться. Расход материалов на такие декорации (слово „декорация“ к этим сооружениям, впрочем, совсем не подходит)—баснословен. Напр., на „дворец фараона“ и окружающие его двадцать четыре лепных сфинкса, сделаных для картины Сесиль де Милля „Десятая Заповедь“, пошло: 55.000 футов досок, 25.000 англ. фунтов гвоздей, 18.000 пудов гипса и 75 англ. миль. проволоки.

Такие декорации не по карману советской кинематографии. Наши фабрики пока принуждены строить декорации из фанерных щитков и постепенно переходить на германскую систему фундусов.

Система фундусов наличием запаса готовых частей несколько связывает фантазию художника. Мечтал-де такую-этакую арку закатить, а из фундуса ее не сделаешь. Фундусовые декорации страдают некоторым однообразием. Но, с одной стороны—разнообразное освещение операторов даже одной и той же декорации может дать мало похожие друг на друга комбинации; с другой стороны,—если даже лучшие поэты имеют своего рода „фундусы“ рифм и образов, которые они суют в почти каждое стихотворение,—то почему бы и кино-художникам не иметь в своих декорациях повторяющихся элементов?

ПОСТРОЕННЫЕ из щитков декорации, хотя и не дают настоящей фактуры, тем не менее имеют достаточно солидный и естественный вид.

Смотря по заданию, щитки оклеиваются обоями или

красятся клеевой краской. Для создания эффекта каменных стен применяется способ, так называемой, „нашлепки",—щитки намазываются особо приготовленной глиной, дающей шершавую поверхность.

Пол ателье имеет, наподобие театральной сцены, несколько люков. Они изредка применяются при постройке декораций (лестницы в подвалы и т. п.). В некоторых случаях декорации устраиваются над уровнем пола: на особые станки настилаются доски, и на них уже воздвигается декорация.

Иногда ателье превращается в улицу, правда, имеющую только одну сторону. Несколько фасадов домов, тротуар. Пол устилается особыми плитами, сделанными под асфальт, или посыпается песком. Вдоль тротуара „сажают" настоящие деревья, листва и ветви которых колышатся под „порывами ветра" от сильных электрических вентиляторов. В ателье въезжают автомобили, извозчики. Создается полная иллюзия уличного движения, контролируемого бравым милиционером, городовым или полисменом, смотря по тому, к какому историческому периоду и к какой из стран мира принадлежит „заехавшая" в гостиницу ателье улица.

Своеобразная точка зрения объектива кино-аппарата, несколько искажающая перспективу, принимается художниками во внимание при сооружении декораций. Эта „точка зрения" позволяет строить декорации не сплошными стенами, а на принципе перекрывающих друг друга плоскостей. Стена не идет „одним куском", а имеет два-три промежутка, нужные для установки осветительной аппаратуры. При правильной постройке таких декораций

и выборе надлежащей точки съемки,—промежутки (иногда чем-нибудь замаскированные) в поле зрения объектива сливаются в одну плоскость.

Декоративная часть кинематографии имеет еще очень много от театра. Нередко декорации строятся, как на сцене, трехстенной коробкой, и оператор не имеет возможности их эффектно осветить. При правильном кинематографическом подходе художника—эскиз декорации предварительно согласуется не только с режиссером, но и с оператором. Точки съемок и места для установки света намечаются заранее. Плохо освещенная декорация гибнет. В практике совкинематографии есть случаи, когда построенные „коробкой" декорации чаровали глаз переливами красок и специально сделанных блесток, а на экране, благодаря неудачному освещению, совершенно не были видны: чернота—и только.

Окраска декораций делается в натуральные цвета. Кино не терпит пестроты. Лучшие художники в кино красят свои декорации в одну какую-нибудь краску. Для придания глубины большим декорациям, ближе к аппарату они покрываются более светлым тоном, дальше—более темным.

Декорации строятся по эскизам и чертежам художников, в большинстве случаев, перешедших в кино из театра. По копии сценария художник составляет проект декорации. Режиссер высказывает свои соображения и дает указания мизансцен. Эскиз, в некоторых случаях, переделывается по нескольку раз. Иногда делается макет (особо сложных и многоплоскостных декораций). По эскизу и чертежам декорации строятся под наблюдением художника и специалиста кино-архитектора.

Декорации обыкновенных комнат (столовые, гостиные, и пр.) строятся в 2—3 дня. Постройка сложных декораций („улицы", большие залы, пароходные топки, „подземелья") требует гораздо большего срока,—месяц и даже полтора.

Кинематографические плотники заражены свойственной кино „динамикой". Они работают быстро и уверенно.

Мелом сделана разметка на щербатом полу ателье.

— Здесь закатим колонну, там дверь, а сюда надо поставить арку.

— Есть!

С молотками в руках плотники, под неотступным руководством архитектора, быстро возводят стены, приставляя щиток к щитку и укрепляя их сзади особыми распорками. Распорки или прибиваются гвоздями, или, по последней германской моде, привинчиваются особыми шурупами, имеющими вид пробочников.

Работа в кино-ателье никогда не идет „с прохладцей". Спешка. Гонка. Нужно поскорее построить и заснять декорацию, ей в очередь стоит целый ряд других.

Стены готовы. Покрашены, позолочены. Зал барского особняка. Резные колонны, арки. Плотники настилают „паркет". Паркет этот сделан из листов фанеры, раскрашенных „под орех". Лист к листу—паркет готов. Архитектор вместе с плотниками уходит строить новую декорацию или ломать уже заснятую. Их место занимают мебельщики, реквизиторы и бутафоры.

„Барский особняк" нужно соответствующим образом обставить. На мебельных складах фабрики стоят гарнитуры мебели, вывезенные из бывших царских дворцов.

Кино-фабрика может воссоздать Потемкинскую роскошь и Екатерининское великолепие. Мебельщики осторожно устанавливают шелковую мебель причудливейших фасонов. Столы с перламутровой инкрустацией, диванчики и козетки на изогнутых ножках, хрустальные вазы, каминные часы. Портреты „предков“ в багетных рамах, зеркала и старинные портьеры.

— Вот бы мне такую квартирку, говорит зашедший на минутку в ателье бездомный кино-актер.

— Любишь, цедит декоратор сквозь мелкие гвоздики, наполняющие ему рот.

Реквизитор устанавливает на полках и столиках ценные безделушки и сажает около них своего помощника.

— Смотри, чтобы не спер кто-нибудь.

Художник под руку подводит режиссера к обставленной декорации.

— Как яичко к пасхальному дню!

— Н-да, крыть нечем. Можно сказать, влили.

НА ДРУГОЙ стороне ателье плотники разбирают декорацию. В „гостинице для проезжающих“ недолги стоянки комнат. День, два—стены комнаты перешли на пленку и больше не нужны. Декорация стоит еще пару часов после съемки—до тех пор, пока не проявят негатив. Все благополучно—и декорация прекращает свое кратковременное существование.

ПО ТОЛЬКО-что отстроенной декорации „барского особняка“ одиноко бродит человек. Ведет себя очень странно: то присядет на кресло, встанет, изогнется в ре-

верансе, приподнимая руками воображаемые юбки, то вдруг начнет спорить с кем-то невидимым и с размаха ударять кулаком в воздух.

Сумасшедший? Почему его не выведут?

Нет, это не бєглец из желтого дома. Это всего только кино-режиссер, проверяющий сам для себя мизансцены и привыкающий к декорации, которую через час ему нужно будет „обыгрывать".

К И Н О-С О Л Н Ц Е

СТЕКЛЯННАЯ крыша и стены ателье всеми своими прозрачными порами ловят солнечные лучи. На случай, если их будет чересчур много—крыша ателье снабжена синими полотнищами штор, которыми может быть закрыт от избытка солнца любой участок ателье.

При нашем климате—ателье, с одинаковым успехом, может все укутаться в шторы. Кино-фабрикам редко удается использовать бесплатное солнечное освещение.

Постройки стеклянных ателье—пережиток первых дней кинематографии, когда еще не была усовершенствована осветительная аппаратура. Первое кино-ателье в Америке, Эдиссоновская „Черная Мария", работало только на солнечной энергии. Ателье было устроено так, что могло вращаться по кругу и, как подсолнечник, все время поворачивалось особым воротом „лицом к солнцу". Дни „Черной Марии" давно миновали. Американские кино-ателье последних построек совершенно лишены прозрачных одежд стекла,—они выстроены глухими коробками из железо-бетона.

Кино-аппарат, обзаведясь для себя домом, обзавелся и своим собственным солнцем, которому не страшны никакие тучи и туманы.

„Восход“ кино-солнца нельзя наблюдать. Оно „восходит“ под землею.

„Комната солнца“ отгорожена от внешнего мира толстою стеною. Тяжелая, железная дверь. На ней массивный замок. Рядом с ним—хрупкая сургучная печать, закрывающая дверь еще крепче, чем мертвая хватка бульдожьих челюстей замка. На двери—череп и берцовые кости. Зигзаг красной молнии. Категорическая надпись: „Хода нет. Смертельно“.

Глубоко под землею, от „питающего кольца“ городской электро-станции, отделяются „фидера“ (проводники тока), несущие кино-ателье потоки электро-энергии. Кино-солнце питается амперами. Их нужно много—фабрика пожирает до 3.000 ампер в день.

Во избежание потери силы тока и опасного нагревания сети, ток большой силы (напр. требуемый кино-фабрикой—3.000 ампер) должен пропускаться по очень толстому проводу,—настолько толстому, что электро-станция не сможет окупить расходов на его проводку. Как быть?

Скажем к примеру: на большое расстояние нужно переслать девять бочек водки, крепостью в 10 градусов. Но перевозка будет стоить дороже товара. Как быть? Выход есть—послать вместо 9 бочек водки—одну бочку спирта в девяносто градусов, на месте разбавить и превратить в девять бочек водки.

То же делает электро-станция. Экономя на проводке, электро-станция по своей подземной сети, (где никакой вольтаж не страшен) пускает по тонкой проволоке ток малой силы (20—30 ампер), но зато высочайшего напряжения (6.500 вольт). Но, как девяностоградусный спирт

нельзя пить без риска для здоровья, так нельзя выпускать из-под земли ток в 6.500 вольт без риска пожара и человеческих жертв. Смертоносный ток, как дикого зверя в клетку, запирают в подвал, на дверях которого недаром красуются символические знаки смерти. Здесь электро-ток попадает в руки (вернее в колесо) укротителя электро-чудовищ—трансформатора.

Трансформатор „разбавляет спирт". Он превращает ток высокого напряжения и малой силы, в ток обычного, малоопасного для жизни напряжения (120 вольт) и большой силы (3.000 ампер).

Кино-фабрика, по техническим условиям, должна работать на постоянном токе. Ток городской станции—переменный. В том же подземелье, где находится „укротитель" тока—трансформатор,—стоит „преобразователь" тока—умформер. Он грузен и сложен. У него—одна ось на две машины: электродвигатель переменного тока соединен с динамо-машиной постоянного тока. Умформер, целой системой шайб, полушайб, колец и щеток, в быстром вращении колес и скольжении поршней—делает свойственные электро-току периодические колебания напряжения и силы почти незаметными,—превращает переменный ток в постоянный, плавно текущий по кабелям в ателье, к распределительной доске, к рубильникам, которые, наконец, выведут его из безделья подземного плена на простор кипучей работы.

Большие рубильники важно сидят в своих гнездах. Их удобные, блестящие ручки так и хочется дернуть. Поэтому-то рубильники и расположены вверху, почти под самой крышей ателье.

Рубильники делают восход и закат кино-солнца мгновенным. Нажим на ручку—и освобожденные дикие силы электричества мчатся по кабелям. На концах кабелей их ловят на два угля,—и электро-энергия воет в вольтовых дугах и наводняет ателье светом. Рвок рубильника,—и дикие силы возвращаются в подвал.

От рубильников через все ателье тянутся к осветительным приборам змеевидные извивы кабелей. Они расползаются по всему ателье, свиваются клубками, распрямляются, закручиваются спиралями. Ехидно лежат и ждут новичка, впервые попавшего в ателье. Они знают—он непременно споткнется.

Кино-солнце светит лучами вольтовых дуг („юпитеров") и ртутных ламп.

Вольтова дуга—это короткий ослепительный мост, перекинутый между двумя углями. По этому огненному изгибу от одного угля (положительный—анод) на другой (отрицательный—катод) несутся раскаленные частицы, пылающая угольная пыль. Сердце вольтовой дуги—в маленьком кратере на конце анода,—оттуда исходит самое яркое сияние.

„Юпитер" состоит из одной или нескольких вольтовых дуг, окруженных четырехугольным жестяным рефлектором. Дуга вместе с рефлектором укреплена на металлическом стержне, по которому она может (если захочет!) подниматься, опускаться и поворачиваться во все стороны. Нижний конец стержня установлен на треножнике, снабженном колесиками, на которых юпитер и перемещается с места на место. Это—боковые юпитера.

Верхние—укреплены на железных балках под потолком

ателье и имеют возможность передвигаться по горизонтали и вертикали.

Многие юпитера имеют в ателье свои клички: юпитер на восемь вольтовых дуг зовется „слон", другой, похожий на него— „бык", юпитер с круглым рефлектором— „солнце".

Во время установки света можно услышать такую фразу:

— Дай-ка сюда солнце, быка отгони в угол, а слона подвинь левее.

Вообще говоря, юпитера, наполняющие ателье, представляют собою очень упрямое, неповоротливое, прожорливое и капризное стадо. Их то и дело перегоняют с места на место. Передвигаются они крайне неохотно, поворачиваться совсем не желают. Во время работы— ревут истошными голосами и пожирают такое количество энергии, что бухгалтер электро-станции потирает себе руки, а бухгалтер кино-фабрики—трет лысину.

Автоматически сближающиеся угли в юпитерах зажаты в особые „держатели". Верхние юпитера часто этими „держателями" забавляются: время от времени „держатели" ослабевают и роняют раскаленный уголь вниз на „царскую" мебель, персидский ковер, а не то, так и на актера.

Однажды, такой уголек упал на шевелюру одного актера, настолько толстого, что он не мог достать руками свою макушку. Беспомощное маханье руками было так смешно, что никто не догадался сбросить уголь, запутавшийся в волосах, пока он не прожег дырку в черепе. Главный осветитель вынул из волос уже потухший уголь и, внимательно осмотрев его, определил:

— Катод.

На что получил от толстяка целый поток „катодов"!

Прожектора—это аристократия среди осветительной аппаратуры. Наиболее солидные из них имеют свои собственные вышки, целые башни. Прожектора на все смотрят сверху вниз,—они не спускаются с своих вышек. Из своих развернутых жерл они посылают снопы лучей, выделяющихся даже на световом фоне ртутных ламп и юпитеров. Прожектора снабжены зеркалами-рефлекторами. Снопы бросаемых ими лучей могут быть рассеяны по пространству или собраны в тугой пучок. Во время съемки около каждого прожектора сидит по осветителю; следят за лавиной света, извергающейся из жерла, как бы не подвела, не закапризничала.

Свет юпитеров и прожекторов—очень ярок и сконцентрирован. Для некоторого затемнения и рассеивания, во время съемки перед раскаленными углями ставят ширмы из кисеи, смягчающие свет.

Ртутные лампы—тихи и спокойны. Они не ревут, как юпитера, а легонько урчат. В стеклянных трубках—безвоздушное пространство. Пары ртути. Электрическая искра зажигает их. Мягкий зеленоватый свет. Ртутные лампы обыкновенно употребляются для верхнего света. Они создают общий световой фон — „просвечивают" декорацию.

ВСЕЙ оравой юпитеров, прожекторов и ртутных ламп—командует Феб ателье,—главный осветитель, пожилой электро-техник, которого вся фабрика, несмотря на его седую бороду, фамильярно зовет—„Вася".

Поверх щеголеватого костюма—синий халат. С шеи на цепочке спускается пронзительная морская дудка. Ею даются сигналы включить и выключить свет. В оттопыренных карманах засаленного халата—щипцы, отвертки, угли, предохранители, изоляционная лента,—целый склад электрических принадлежностей.

Вася знает, как каждый оператор будет „ставить свет", и заранее подгоняет юпитера к определенным пунктам. Вася работает осветителем с самого основания кинематографии. Он знает свое дело „на ять". Молодым неопытным операторам он сам ставит свет—прожектор сюда, „слон" туда,—и попробуй-ка сдвинуть их хоть на сантиметр! Раз молодой,—учись и никаких гвоздей!

В свободное время в мастерской и по вечерам у себя дома, Вася без конца мастерит разные „эффекты".

Пленка воспринимает только сильные лучи света. Если в декорации снимается какой-нибудь источник света (лампа, свеча, лампадка и т. п.),—он только тогда выйдет на пленке, когда будет снабжен „эффектом", т.-е. небольшой вольтовой дугой, своим свечением заменяющей подлинный источник света. Свет керосиновой лампы, свечи и даже электрической лампочки выйдет на пленке чуть заметным, каким-то бутафорским, а главное—от него не будут исходить присущие ему в реальности свето-тени. Среди потока искусственного освещения „подлинный огонек" совершенно затеряется. Для придания ему „естественности",—его нужно заменить гораздо более сильным источником света—вольтовой дугой.

Снимаемые в ателье сцены, по отношению к освещению, делятся на дневные и вечерние. Дневные сцены—

дело простое: общий рассеянный свет ртутных ламп и юпитеров, сноп лучей прожектора из окна — и все тут. Вечерние сцены — самые интересные по освещению.

У стола сидит актер. Перед ним керосиновая лампа, ярким светом заливающая половину лица и оставляющая другую половину в полутьме. Лампа состоит из очень тяжелого (для устойчивости) резервуара и абажура, над которым торчит, привязанный к абажуру проволокой, обрезок верхней части стекла. Фитиль и горелку заменяют два уголька, ввинченных в держатель и спрятанных под абажуром. Под самой лампой в столе проверчена дырка, через которую к углям, сквозь резервуар, проходит шнур электро-проводки, тянущейся под столом, вдоль карниза к рубильнику.

По сценарию, актер должен взять лампу в руку, подойти с ней к окну и там потушить. Легко написать! Сделать—целая история. На съемку этой сцены уйдет не менее 3—4-х часов. Сначала прилаживают лампу к столу, прячут шнур. Усаживают терпеливого, как буйвол, актера так, чтобы свет падал ему на лицо. Режиссер командует:

— Сидит—так—сидит. Вася, кажется, мигает? Нет? Ладно. Сидит—оборачивается на стук в окно (при этой фразе режиссер неистово стучит карандашом о стол),—поднимается—так—берется за лампу—стоп—стоп—замирает—стойте так—не шевелитесь—ни с места! Нужно запомнить позу. Отметьте мелом—ноги—коленку—руку...

Поза отмечается. Осветитель вытаскивает из-под стола шнур проводки. Актер берет в руки лампу. Шнур от нее

продевают ему под рукав, протягивают затем под пиджаком и под брюками, и спускают на пол.

— Вася, ты смотри, не электрифицируй меня на смерть!

Актер становится в ту же позу, по отметкам мелом. Лампа включается. Съемка продолжается с момента „взялся за лампу" и, после нескольких пересъемок (то лампа потухла, то актер в шнуре запутался), актер, часа эдак через полтора, доходит таки к окну... Когда он тушит лампу,—осветитель стоит, весь вытянувшись от напряжения: как бы не пропустить дать сигнал „выключить" как раз в тот момент, когда актер дунет в стекло.

Наиболее излюбленный режиссерами и порядком таки уже затасканный „эффект", это—ручной фонарь. Какие только мрачные подземелья не освещал этот классический фонарь! Сколько актеров проклинало шнур от этого фонаря, продетый под одеждой, и яркий свет раскаленных углей, слепивший глаза!

Свечки, лампадки перед иконами, электрические лампочки, пламя из печки и пр., так же, как лампа и фонарь светят в кино не своим собственным светом, а замаскированным „эффектом". Чем меньше источник света, тем труднее сделать соответствующую по размеру вольтову дугу. Самым большим достижением Васи была зажигалка, которую он мастерил около месяца. После этой победы Васе ночами не давала спать мысль сделать „эффект "спички:

— Чирк ее о коробку (включай!), она и загорелась. Дунул (выключи!)—она и потухла...

Для спички понадобились такие крошечные угли и держатели, что Вася пока с этой задачей не справился. Но он поставит на своем—„чирк—и загорится".

Недостаток кинематографии—недостаточная светосила об'ективов и слабая чувствительность к свету пленки—иногда превращается в достоинство: ухищрения режиссера, оператора и осветителя создают, при помощи разных „эффектов", подчас подлинно художественные и оригинальные комбинации свето-теней. Снятые при искусственном освещении сцены зачастую получаются гораздо интереснее и живописнее, чем снятые на натуре при „всамделишном" солнце. Оператор в ателье—„сам себе солнце".

— Вася, дай-ка свет!

Струйки дождя могут сколько им угодно заглядывать через звучащие каплями и иронией стекла фабрики,—светоносный Феб ателье сотни раз в день может запрягать и распрягать колесницы электрических солнц, которым не страшны ни струйки дождя, ни снег, ни тучи, ни туманы.

ИЗ ЖИЗНИ—НА ЭКРАН

ОТОВСЮДУ.

Со всех сторон.

Со всех ступеней общественной лестницы.

Магнит кино притягивает десятки тысяч людей. Слава. Деньги. Живая работа. А главное, все люди немножко Нарциссы, каждого томит жажда „увидеть самого себя со стороны", посмотреться в самое волшебное из всех зеркал—в четырехугольник экрана. Тяга к кино—не только жажда славы, денег и живой работы. Тут затронуты какие-то глубины человеческой психологии, какие-то тайны подсознательного. Поэтому так особенно тянутся к кино.

Со всех ступеней общественной лестницы.

Со всех сторон.

Отовсюду.

Нет города—улицы—дома—квартиры—комнаты,— где бы для многих магическое слово „Кино" не звучало в сердце набатом...

Свет. Огни. Ателье. Преображенья. И лицо—мое лицо—на пленке. Крупным планом. Сотни крупных планов.

Свет. Огни. Вечерний город. Реклама. Плакаты. И лицо—мое лицо—на плакатах, по всем площадям, улицам и переулкам.

Свет. Огни. Кино-театр. Экран. Тьма. И лицо—мое лицо—на экране, над притихшей толпой.

На экранах маячат призрачной жизнью серые тени.

И тысячи—десятки тысяч—хотят пробраться туда, к ним, на экран. И жить там—в отражениях лучей, световыми брандсбоями брошенных кино-механиками через узкие щели своих азбестовых будок на натянутое полотно.

Манит. Тянет.

Магнит.

ТАНИЧКА только сделает себе маникюр, как ломает заостренные ногти о клавиши машинки.

Ах, как эта противная лента и копирка пачкают пальцы! Дома Таничка моет руки мылом „Турандот“ и читает—перечитывает биографии кино-актеров... Ах, если бы ей... Нет, лучше не думать... Таничка погружается в иероглифы стенографических знаков... Не думает. Только ночью—в подушку... свет, огни—лицо—ее лицо—на экране... Вдруг—все оказалось так просто. Подруга Танички зарегистрировалась в Посредрабисе... Она все знает... Идем... Нужны девушки... Таничка идет, как во сне... Не веря себе, получает наряд на кино-фабрику.

УИРЭН—ковбойская шляпа, длинный шарф и серые гетры поверх черных чулок. Ирэн ходила раньше в бархатном берете с папкой „Musique“ в руках, потом училась живописи, была на драматических курсах, в балетной школе... Но это все ерунда. Призвание Ирэн—кино. Она кончила кино-студию. Она бывает на всех собраниях кино-работников. Знает наперечет всех режиссеров и помрежей. Каждый день бывает в Посредрабисе и на

всех фабриках. Но—что делать? У нее не „бытовое лицо"... А теперь—нужны только бытовые...

БЫВШИЙ владелец бывшего „электро-иллюзиона" бывшая „Золотая Мечта" давно уже, как спец кино-дела, уговорил Марьпалну, что, с ее профилем и глазами, ей стыдно не быть „кино-звездой". И Марьпална всеми правдами и неправдами зачислилась на учет Посредрабиса. На кино-фабрику Марьпална, разодетая с ног до головы в заграничную посылку, приносит целую дюжину своих фотографических карточек, где она в „художественной растушевке" снята анфас, профиль, труакар, семь восьмых, во весь рост, в трусиках и а-ля натурель. В профиль она безусловно похожа на Мери Пикфорд, а в труакар—на Глорию Свенсон... Но понимаете ли, ее упорно затирают, против нее интриги, ей не дают выдвинуться. В то время, когда эта драная кошка Марьсидорна снимается чуть ли не в главной роли („знаем, знаем, как она эту роль получила"), истинные артистки принуждены обивать пороги и сниматься в массовках. Где справедливость? Но Марьпална не сдается. Марьпална не из таких. Недаром она два года в трусиках изучала ритмику в (увы—закрытой) частной кино-студии Катай-Заусайловского и сдавала этюды „на страх" и „на ужас" по Дельсарту. Теперь она наводит одним своим появлением страх и ужас (не по Дельсарту) на завучетом Посредрабиса и всех помрежей.

Ничего. Придет ее время. В крайнем случае она заставит своего мужа бросить службу в Шишкотресте и поступить в кино-режиссеры!

ДЖЭК и Джон (это звучит лучше, чем Яков и Иван) изучили бокс, фехтование, плаванье, футбол—все виды спорта. Они умеют ездить на автомобиле, аэроплане, жираффе и страусе. Заломив на бекрень пестрые, в большую клетку, кепки, они усердно изображали в кино-студии апашей. При чистке Джэк и Джон вылетели из студии. На кино-фабриках не принимают их еценарий с 78 разработанными трюками, говорят: „нет идеологии". Пока ходят смотреть Гарри Пиля и к знакомым „барышням" и называют себя „кино-артистами-трюкистами".

ТАНИЧКИ, Ирэн, Марьпалны и Марьсидорны, Джэки и Джоны и еще тысячи им подобных на всю жизнь отравились ядом кино. Раз попав в кровь, этот яд не выветривается. Зудит. Томит. „А вдруг—я... мое лицо"...

Еще не найдена вакцина против кино-бациллы. Кино-инфекция свирепствует. Новые и новые жертвы. Даже суровые уроки жизни не действуют. Даже голодание. Бацилла живет надеждами. Авось...

Кино не признает серых, будничных лиц, (разве уже только в случае их особо типичной „серости"). Ничего не выражающие лица с расплывчатыми чертами, которые тотчас же забываются,—не для кино. Отбор материала в кино идет или на типичность или на характерность.

Существуют не вполне выясненные наукой, но тем не менее всеми осознаваемые законы физиогномики, по которым лица определенных наций, классов, профессий и характеров имеют определенные, только им присущие черты. В жизни существуют прообразы всех типов, описанных в литературе. „Типичность" человека не всегда

совпадает с его фактической принадлежностью к данной профессии. Напр., лакей может выглядеть как сенатор, а сенатор как лакей.

Но это не меняет сути дела, наоборот, подчеркивает, что у каждого из нас сложилось умозрительное представление о характерных особенностях разных типов.

Совпадение внешнего вида с требуемым по роли образом может закинуть человека на кино-фабрику, для исполнения этой роли. Он будет просто натурщиком. Играть за него будет режиссер. Он будет только, более или менее естественно, повторять жестикуляцию и мимику режиссера, как копия повторяет оригинал. Но от этой „игры под копирку" до мастерства кино-актера—дистанция огромного размера.

Исполнение тех или иных ролей, подходящими по типу натурщиками, никогда почти не выходит из граней „эпизода".

„Типаж"—это летучие рыбы кино. На минуту они взлетают из жизни на экран, мелькают там в коротенькой роли и снова ныряют обратно в жизнь. Долговременного экранного существования никто из них не имеет. Никому неизвестные—пришли и ушли. Беда и горе, если такая „летучая рыба" за кратковременный полет по кино-эфиру заразилась жаждой полетов. Это значит—обивание порогов Посредрабиса и кино-фабрик, безработица, голодовка и неврастения. Состав „типажа" текуч. Для новых картин требуются новые „типы". Сделать из „типажа" профессию удается очень немногим, обладающим исключительными внешними данными.

Второй отбор кино-материала— на характерность. „Ти-

паж—мордаж"—так часто называют принцип подбора по внешним данным. Отбор на характерность—это вторая половина формулы „типаж—мордаж". Некоторые режиссеры гоняются за отклонениями от средне-нормального анатомического строения человеческого лица, увлекаются „мордажем" больше, чем „типажем". Как бы желая продемонстрировать живой паноптикум, они тащат на экран самые причудливые разновидности человеческой породы—горбатых, безногих, зобатых, обладателей заячьей губы, больных волчанкой и т. п.

И вот, между „типажем" и „мордажем" бьются и мечутся кино-мотыльки, привлеченные ярким светом прозрачного колпака ателье. Бьются о стеклянные стены—и не могут попасть внутрь. Их много, они налетают один на другого, мешают друг другу...

В советской кинематографии уже образовался небольшой кадр кино-актеров-профессионалов, исполняющих главные роли. Они пробили себе дорогу к экрану тяжелым трудом. Естественный отбор. По Дарвину. Никаких протекций, радений „родному человечку" в советской кинематографии нет. Для актрис—никаких прыжков в „кино-звезды" через трамплины режиссерских объятий. Естественный отбор. Выдвинулись наиболее квалифицированные, обладающие „типичностью" и умением играть, знающие технику кино, наиболее сильные и приспособленные актеры и актрисы. Большинство из них получило предварительную кино-тренировку в серьезно поставленных кино-школах и коллективах, некоторые пришли из театра, усвоив технику игры в кино и бросив сцену. Смена и дополнение им готовятся в кино-школах и среди

„эпизодчиков", из картины в картину, ведущих скромные роли и постепенно совершенствующихся.

Кино-актер существенно отличается от „типажа" и всех других материалов кино-производства своей способностью самообработки. В то время, как все остальные элементы кино-продукции, соответствующим образом обрабатываются извне, кино-актер, является сам для себя материалом и сам обрабатывает свое тело и лицо изнутри, творческим процессом напряжения воли и искусственным вызовом условных рефлексов. Искусство кинематографической самообработки принадлежит к числу весьма трудных искусств и талантливые кино-актеры встречаются сравнительно редко.

Кино набирает полными пригоршнями сырой материал прямо из жизни, набирает и отсеивает. Первое сито—Посредрабис, второе—комната помрежей, затем—режиссерский „кабинет проб" и, наконец, главное сито—просмотровый зал кино-фабрики. Конкурс свето-теней. Экзамен на экране. Самое трудное испытание. Трудно проникнуть на экран. Еще труднее на нем остаться. Скользки экранные пути. Трудно живется свето-теням: их режут и сокращают, как и людей в жизни. И на экране идет естественный отбор. „Вырезать—подрезать". И свето-тень умирает, не успев родиться.

И все-таки, несмотря ни на что, со всех сторон к кино тянутся люди, во что бы то ни стало хотящие заглянуть хотя-бы на миг в полотняное зеркало экрана, промелькнуть на нем мимолетной тенью. Потому что зеркало кино—самое волшебное из всех зеркал.

ПЕРЕД ПОЕЗДКОЙ НА ЛУЧЕ

ПОСРЕДРАБИС полностью выполнил заказ фабрики. Пятнадцать белогвардейских офицеров, один поп, одна комсомолка, пять сановников, десять помещиков, сорок „гостей“, из них половина женщин, половина мужчин, двадцать рабочих, пять фрачников, дюжина танцоров и танцовщиц, один безногий, два кривых и одна беременная на восьмом месяце.

Десять часов. Один за другим, назначенные на съемку кино-актеры прибывают на фабрику. Сегодня почти одновременно несколько съемок. Боевой день.

Входная дверь. Прихожая. Огромный бурый медведь, свидетель дурного вкуса прежних владельцев фабрики, протягивает обеими лапами блюдо, когда-то предназначавшееся для визитных карточек. Теперь на этом блюде установлен плакат:

„Товарищи, снимайте галоши и вытирайте ноги“.

— Зачем же, сняв галоши,—вытирать ноги?—острят актеры.

У швейцара прибывающие кино-актеры получают пропуск в здание кино-фабрики. Без этого пропуска, с соответствующей отметкой помрежа, они не будут выпущены с фабрики обратно.

Комната помрежей. Актеры регистрируются у того помрежа, к которому они назначены. Помреж выдает им личную карточку. В ней заполнены графы: название картины, фамилия актера, роль, оплата, костюм, расписка костюмерши в приеме костюма обратно, грим, время прибытия на съемку и время ухода.

С карточкой в руках, вновь прибывший актер становится в очередь за костюмом. Главная костюмерша с несколькими помощницами быстро одевает актеров в обозначенные на карточке костюмы. Честные советские граждане вместо толстовок, френчей и пиджаков напяливают на себя шитые золотом мундиры, длиннополые сюртуки, фраки и визитки. Пишмашинистки и киностудийки, вместо коротких до колен юбок, облачаются в старомодные платья со шлейфами и большим декольте.

В фойэ толкотня. Смесь времен и стилей. „Сороковатые годы". Гражданская война. Современность. Часть актеров одета, но еще не загримирована. Очень странно выглядит типичный театральный актер, одетый в широкополую рясу священника. Помесь ксендза с попом. Ряса не мешает ему усердно флиртовать с комсомолкой в красной повязке. К ним присоединяется дама в фижмах. Подходит лакей в ливрее.

— Вот тебя только для кворума не хватало!

Главные персонажи (двое из них состоят в штате фабрики) гримируются сами. „Эпизодчиков" и „массовку" обрабатывает соответствующим образом штатный гример фабрики и несколько его помощников.

Ввиду того, что пленка воспринимает цвета только, в оттенках черного и белого и не в такой градации, как

они воспринимаются человеческим глазом — грим для кино делается в несколько отличных от театрального грима тонах.

Задача грима в кино не столько изменить характер лица актера, сколько сделать это лицо, так сказать, еще более похожим на самого себя. Кинематографический грим оттеняет особенности лица, делает их более выпуклыми и характерными.

Ко всякого рода „наклейкам", т.-е. усам и бородам в кино относятся очень осторожно. Объектив кино-аппарата при съемке крупных планов разоблачает „маскарад" и иллюзия естественности сразу пропадает. Некоторые кино-режиссеры „заказывают" снимающимся у них актерам бороды заблаговременно. Одно время на кино-фабриках очень высоко котировался „типаж" с нижней частью лица, покрытой непроходимыми для гребенки дебрями.

Это режиссерское увлечение бородачами несколько оправдывается неумением рядовых гримеров делать вполне естественные наклейки. Только немногие из кино-гримеров достаточно искусны для того, чтобы наклеить актеру искусственную бороду, ничем не отличающуюся от натуральной. Бóльшая квалификация гримеров освободит кино-актеров от довольно неприятной таки обязанности, в течение трех месяцев, по заказу режиссера, выращивать на своих щеках окладистые бороды, которые у многих, увы — никак не хотят вылазить наружу несмотря на всякие мази для рощения волос и домашние средства, вроде намазывания керосином и кислым молоком.

Обычно гримером кладется сначала на лицо общий тон желтоватого цвета. Глаза оттеняются коричневым или

темно-зеленым тоном. Брови подводятся черным. Губы, по перешедшей от театра традиции, намазываются карминным цветом. На экране они выходят совершенно черными, но никакая сила на земле не может заставить кино-актеров, а в частности, и, главным образом, кино-актрис, отказаться от этого способа уродовать свой рот на экране.

Никакие морщины на лице, не имеющем их, не могут быть нарисованы, как это делается в театре. Роли стариков в кино могут играть только лица, в жизни достигшие почтенного возраста. Зато каждую имеющуюся морщинку объектив кино-аппарата покажет как глубокую рытвину, из каждого прыщика сделает целую гору.

Загримированные и одетые актеры, в течение длинного ряда часов, в ожидании начала съемки, протирают пыльный бархат диванов фойэ. Организация кино-съемок у нас (да и за границей) еще не настолько совершенна, чтобы загримированный и одетый актер тотчас же брался в работу. Пока снимаются одни сцены, все актеры, незанятые в ней, волей-неволей должны ждать своей очереди.

Часы ожидания в фойэ коротаются рассказыванием друг другу анекдотов. Перемывают косточки. Судачат. Спорят о выпущенных кино-картинах. Некоторые от нечего делать забираются в буфет. При кино-фабриках имеются более или менее хорошо оборудованные столовые. Актеры отпрашиваются у помрежей „на пять минут“ и просиживают в столовой, за стаканом жидкого чая, добрую пару часов. В укромных уголках фойэ сидят случайные парочки и ведут мимолетный „кино-флирт“.

Перед большими зеркалами фойэ без конца вертятся некоторые из молодых кино-актрис. Многим из них исторические костюмы очень к лицу.

— А хорошо, если бы такие моды были.

— Ну, нет, душечка, юбки черезчур длинны, ног не видно.

Часть кино-актеров с успехом коротает время ожидания в находящейся рядом с фойэ библиотеке-читальне фабричного культпросвета. На стене коридора широко раскинулись листы стенгаза „Луч Юпитера". Стенгаз ведется живо и интересно. Большой отдел быта, освещающий все особенности жизни фабрики. Многие из актеров постоянно работают на фабрике и живо обсуждают отмеченные в стенгазе мелочи фабричной жизни. Тут же в коридоре висят грозные приказы дирекции с выговорами, перемещениями и сокращениями. Из вывешенных табелей съемок на завтрашний день, актеры узнают часы съемок, места их и требуемые костюмы.

Кожа лица очень устает под густым слоем „тона", закупоривающего поры. В фойэ жарко, душно и накурено. Лица актеров покрываются мельчайшими капельками пота, пробивающимися через грим. Осторожно, чтобы не повредить грима, актеры вытираются ваткой и припудриваются.

Все анекдоты рассказаны, все оборочки платья рассмотрены перед зеркалом. Скучно. Вот она — оборотная сторона медали. Бездеятельное ожидание расслабляет организм. Таничка, за показавшиеся бесконечными часы ожидания, так разнервничалась, что тихонько скулит в скомканный платочек. Это вовсе не так прекрасно, как она мечтала. Кругом чужие, злые от усталости и усталые

от злости люди. На Таничку никто не обращает внимания. Режиссер, имя которого она произносила про себя с еканием в груди, прошел мимо, даже не заметив ее. Таничке тоскливо... Ах, скорее бы отсняться и домой...

ФОЙЭ—это своего рода вокзал. Здесь томительно долго ожидают, пока примчатся экспрессы световых лучей, подхватят и понесут на колебаниях своих волн в страну экрана. Длительное, трудное путешествие! Пять пересадок с экспресса на экспресс, с луча на луч. Доедешь ли?!

Сидят и ждут. Все готово. С собою—багаж эмоций и жестов. Ждут. Съемка—это посадка. Посадка свето-теней. Она будет совершаться долго и хлопотливо, как и всякая посадка. Ателье—первая станция, здесь начало путешествия на световых лучах и здесь особенно много суетни... Наконец—готово.—„Свет! Начали!"—Помчались световые лучи, увлекли с собою облики актеров и с головокружительной быстротой понесли их по пути кино,—из жизни на экран. Первая станция „Ателье", вторая „Негатив", третья „Позитив", четвертая „Экран", пятая „Зритель". Стоп. Конец путешествия.

А пока—ожидание. Вокзальная истома, предвкушение, нетерпеливость—скоро ли?

ТРУДОВОЙ ПУТЬ ПЛЕНКИ

НА СЪЕМКУ! На съемку! Пожалуйте в ателье!

Актеры готовы к бою,—одеты, загримированы и сильно припудрены. Помрежи бегают взад и вперед по фойэ, выстраивают актеров в шеренги, проверяют по спискам, осматривают грим и костюмы.

— Почему у вас левый ус длиннее правого? Идите к гримеру, пусть подрежет.

— Э, товарищ комсомолка, что же это у вас из-под крестьянского зипуна заграничная юбка выглядывает? Подтяните-ка.

Актеры „подрезаются", подтягиваются, прихорашиваются, еще раз пудрят носы, одергивают костюмы и, мимоходом, бросая на себя удовлетворенные взгляды в зеркало (какие все красавцы!), переходят в ателье.

Декорации готовы. Оператор вместе с осветителем уже „поставил свет", т.-е. по строго обдуманному плану разместил в разных местах юпитера, прожектора и ртутные лампы.

Перед декорацией крепко стоит на тяжелых ножках штатива установленный в надлежащем ракурсе съемочный аппарат. Он поставлен так, чтобы в поле зрения объектива (в „кадр") входили только построенные декорации.

Все остальное (юпитера, подпорки, лестницы и прочее) аппарат „режет", т.-е. не берет в кадр.

Юный помоператора, переживающий первую любовь к кинематографии, ни на минуту не отходит от аппарата. Еще бы! Ведь это—„Бэлл-Хауэлл" последнего выпуска. Три тысячи рублей! Пять объективов, вращающихся по револьверной системе. Последние усовершенствования. Заветная мечта помоператора иметь такой аппарат. Пока он практикуется на казенном „верблюде",—стареньком „Патэ", называемом „верблюдом" из-за двух кассет (коробок для пленки), торчащих горбами.

Хороший кино-оператор редко работает на казенном аппарате. У большинства—собственные аппараты и они скорей дадут другому свою зубную щетку, чем аппарат.

Оператор и его аппарат неотделимы друг от друга. Во время с'емки они сливаются в одно целое, как жокей и лошадь во время скачек.

У КИНО-АППАРАТА изысканный вид джентльмена, одевающегося просто и со вкусом. Ровные ножки штатива, как бы в выутюженных брюках. Аппарат выглядит на свои три тысячи—он солиден, массивен, от него не отдает „дешевкой".

Над алюминиевым футляром, скрывающим внутренний механизм, две круглых коробки—кассеты, одна подающая и другая принимающая пленку.

Пленка! Альфа и омега кино-производства! Она лежит уютно свернувшись тугой спиралью в одной из герметически закрытых кассет. Конец ее, сквозь узкую светонепроницаемую щелку в кассете, протянут через сложный

механизм аппарата в другую кассету. Пленка готова. Вращение рукоятки аппарата,—и она начнет „запись движения".

Пленка—это самый современный папирус. На ней не вычерчивают рукой сложный узор иероглифов; лучи света гравируют на ней серебром все иероглифы жизни—тончайшие движения мускулов человеческих лиц и буйный бег паровозов, колыханья ресниц и всеуничтожающие ураганы, сочащуюся слезинку и Ниагарский водопад, домашний „канареечный" уют и гром революций.

Основа кино-пленки—целлулоид. Тот самый вульгарный целлулоид, из которого делают гребешки, дамские шпильки и бессносные воротнички „Композиция", употребляемые и сейчас по праздникам, бывшими коллежскими регистраторами в отставке.

Но не смотрите так просто на целлулоид вообще. До гнусного падения, до воротничков „Композиция" его довели жадные торгаши. Сам по себе целлулоид благородного происхождения. Он сродни пироксилину, больше чем сродни, он—родной брат ему. Он вспыльчив. Он загорается от малейшей искры. Он пышет знойным пламенем и душит на смерть зловонным дымом. Он—альфа и омега кино-производства и он может в час слизнуть пылающими языками всю кино-фабрику с лица земли. Будьте осторожны, он—родной брат пироксилину...

Производство целлулоида для кино-пленки весьма сложно. Во всем мире существуют только три-четыре фабрики пленок, изготовляющие целлулоид. Самая большая из них—Истман Кодак К° в Рочестере, около Нью-Йорка.

Схематически процесс производства кино-пленки таков: хлопчатобумажная клетчатка моется в каустической соде, удаляющей клейковину и очищающей от грязи. Высушивается и нитруется. Процесс нитровки происходит в центрофугах и заключается в обработке хлопка разными кислотами. После нитровки хлопок должен быть совершенно чист от кислот и его моют до тех пор, пока анализ стекающей воды не покажет их полное отсутствие. После промывки хлопок высушивается. Промывка и просушка должны быть особенно тщательны. Эти процессы занимают несколько недель.

Хлопок после нитровки превращается в новую субстанцию—нитрованную целлюлозу. Целлюлоза смешивается с определенным составом, главной частью которого является камфора и подвергается нагреванию и сильному давлению. Получается жидкая масса консистенции сгущенного меда. Это и есть целлулоид.

Густой кисель целлулоида особыми разливными машинами, тончайшим слоем выливается на идеально отполированные поверхности металлических циллиндров. Получаются совершенно ровные листы целлулоида, длиною 120 метров, шириною 55 сантиметров и 0,12 миллиметров толщиною. Листы выпариваются и сохнут только до определенной степени. При красном свете, специальными обливочными машинами, они покрываются эмульсией,—светочувствительным слоем, состоящим из смеси желатина и бромистого серебра. После покрытия эмульсией пленка досыхает. Листы на особых машинах, круглыми ножами разрезаются на полосы в 35 мм. ширины.

Эмульсия изготовляется двух сортов—более светочувствительная для негативной пленки, на которую производится съемка, и несколько менее светочувствительная для позитивной пленки, т.-е. той, на которую перепечатываются изображения, полученные на негативной пленке.

Серебро подвергается на пленочной фабрике сложному процессу окисления и превращается в один из видов галлоидного серебра—в бромистое серебро.

Бромистое серебро смешивается с желатином, который служит связующей массой эмульсии. Получается что-то вроде манной каши на молоке. Бромистое серебро, находящееся в желатине, раздроблено на мельчайшие микроскопические крупинки (около 300.000 в кв. мм), тесно прилегающие друг к другу и заполняющие своей массой всю толщу эмульсии. Они-то и образуют зернистый светочувствительный слой пленки. Чем мельче зерна бромистого серебра и чем равномернее они распределены по всей поверхности и толще желатина,—тем лучше качество пленки, тем обильнее будет из серебряных зерен урожай световых отражений.

Приготовленное из обыкновенного (металлического) серебра (Ag) бромистое серебро (AgBr) обладает свойством, под влиянием света и определенных химикалий, превращаться опять в металлическое, т.-е. возвращаться в первобытное состояние. Свет и химикалии проявителя выедают из бромистого серебра бром и восстанавливают металлическое серебро в его правах на существование. Крупинки бромистого серебра, попавшие под влияние света, теряют бром и чернеют. На участках подверженных более сильному влиянию света процесс восстановле-

ния металлического серебра идет сильнее, число крупиц отдающих обратно бром—больше. И наоборот. Малейшие градации света и теней отмечаются разным количеством почерневших крупинок. Так образуется тончайший микроскопический рисунок свето-теней, так рождаются серебряные облики мира. Они застывают в желатине (никак не меняющемся под влиянием света и химикалий). В желатине—убежище и пристанище серебряных образов. Здесь они еще в сфере трех измерений. Но их тени, прыгающие из желатина, через головы толпы, на полотнища экранов, как и полагается теням, теряют толщину и оживают в мире двух измерений геометрическими плоскостями.

Серебро, составляющее главную часть эмульсии, закупается пленочными фабриками в слитках и расход его на фабрике Истмана достигает 156 тонн в год. Целое состояние на серебро для кино-пленки! 156 тонн серебра тончайшим слоем распластано на 113.000 милях пленки. Это—продукция одной только пленочной фабрики и по несколько устаревшим данным (Ф. Тальбот, 1923 г.), Все это для уловления в серебре отражений световых лучей, для создания на пленке призрачного мира свето-теней.

Пленка снабжена по обеим сторонам небольшими (около 4 кв. миллиметров) отверстиями, которые называются перфорацией.

Перфорация—это пути сообщения пленки, рельсы, проложенные для ее продвижения. Правда, несколько странные пути сообщения,—они движутся вместе с передвижением пленки. Что-то вроде эскалятора.

Четырехугольные отверстия перфорации, расположенные на расстоянии $4^1/_2$ мм друг от друга, служат пленке для хватания за зубцы валиков в кино-аппаратах, через которые пленка, цепляясь от зубца к зубцу, проходит свой трудовой путь.

Вот сейчас она лежит, зацепившись отверстиями перфорации за зубчатые валики кино-аппарата, и ждет пока ей на долю секунды позволят заглянуть из своего заточенья на внешний мир.

Кино-аппарат крепко стоит раскорякой. Он без туловища. Только ноги и голова. На трех ножках штатива покоится его не очень-то поворотливая шея, так называемая панорама. При помощи особых ручек она может вращаться вокруг своей оси, а также подниматься вверх и опускаться вниз.

Из четырехугольной коробки самого аппарата наружу выдается его глаз—объектив. В объективе—тонко полированные стекла линз, преломляющие световые лучи, уменьшающие размеры объектов отражения лучей в 200 раз и бросающие это уменьшенное отражение на пленку.

Объектив аппарата—кино-глаз, как и человеческий глаз, обладает способностью смотреть то прищурясь, то „во все зенки". Зрачок человеческого глаза, как известно, в темноте расширяется, чтобы вобрать в себя больше света, а в яркий солнечный день суживается, чтобы уменьшить обилие световых лучей. Роль зрачка для объектива играет анастигматическая или „ирисовая" диафрагма—приспособление, состоящее из ряда так наложенных одна на другую скошенных металлических пластинок, что они своими внутренними краями образуют несколько зазу-

бренное кольцо, которое может, при дальнейшем сближении пластинок, от периферии к центру,—суживать кольцо до точки и совсем на нет. Диафрагма при обилии света уменьшает диаметр отверстия, через которое проходят лучи и этим регулирует свет, падающий на пленку. При помощи диафрагмы, оператор может приспосабливаться к световым условиям. Чересчур много света—сузил отверстие диафрагмы; маловато света—расширил его. Медленно закрывая диафрагму во время съемки, т.-е. постепенно уменьшая количество лучей, падающих на пленку, оператор получает постепенное затемнение изображения. Это называется „дать диафрагму" и некоторые сцены так заканчиваются по заданию режиссера.

При вращении ручки аппарата, пленку из подающей (питающей) кассеты вытягивает особый зубчатый валик, который своими зубцами попадает в отверстия перфорации и, таким образом, продвигает пленку по механизму аппарата. Пленка, пройдя зубчатый валик, делает свободно висящую полупетлю и вплотную прижимается пластинками к окну аппарата, находящемуся прямо против объектива. Пленка близка к взгляду через объектив. Но здесь должно измениться ее движение. По зубчатому валу она проходит самым обыкновенным образом. Теперь, проходя мимо окна, открытого в мир, она должна из любопытства на долю секунды остановиться у окна, заглянуть в открывшийся ее взору мир, запечатлеть его образы на эмульсии и только тогда пройти дальше. Этим любопытством обуян каждый сантиметр пленки. Если кусочек пленки, постоявший у окна, запечатлел в себе окно и все в него виденное, то этого же хочет кусочек, сле-

дующий непосредственно за первым. И так, кусочками, равными размерам окна—хочет вся пленка.

На помощь любознательной пленке приходит особое приспособление. Это—вилка, которая приводится в движение эксцентриком. Два острия этой вилки загнуты крючками. Вилка подпрыгивает кверху, всовывает свои крючечки в два отверстия перфорации и толчкообразным движением тянет пленку вниз, на расстояние, точно равное размерам окна в кино-аппарате. Предусмотрительно оставленная пленкою, свободно висящая полупетля позволяет производить эти подергивания безболезненно. Дотянув пленку до окна, вилка вынимает из перфорации свои крючечки и снова подпрыгивает вверх. Пленка, тем временем, останавливается перед окном и запечатлевает все, через него видимое. На эмульсии пленки отпечатывается окно и вид через него. Размеры окна 18 на 24 мм. такой же четырехугольник отпечатывается на пленке. Это и есть, так называемый, кадр. В буквальном переводе с французского, кадр значит рамка. Рамка окна в кино-аппарате. Это, так сказать, внутреннее значение слова. Кроме этого, слово кадр имеет еще и внешнее значение: кадром называется все то, что видно через окно кино-аппарата, все то, что захватывается в его поле зрения.

Доселе не имевшая никаких делений, пленка покрывается непрерывной цепью кадров, правда для глаза еще невидимых. Вилка поддергивает к окну один участок пленки за другим. Пока один кадр стоит, вилка подтягивает другой. Момент, в который пленка стоит перед окном и подвергается действию световых лучей, называется экспозицией и длится обычно $^1/_{32}$ секунды.

Если бы окно кино-аппарата было открыто все время и свет падал бы на пленку не только в течение $^1/_{32}$ секунды ее неподвижной экспозиции, но и на ходу, в момент вхождения пленки в рамку окна, а также и в момент прохождения вниз от окна, то все отпечатанные на пленке изображения были бы туманны и смазаны. Во избежание этого, вплотную к окну кино-аппарата, пристроен обтюратор (секторный затвор), который, как все время движущаяся ставня, закрывает окно в момент прохождения пленки и открывает его в момент экспозиции. Обтюратор представляет собою два вплотную наложенных один на другой диска, каждый с вырезом в 120°. Обычно вырезы обоих дисков совпадают. Получается двухслойный диск, одна треть которого вырезана. Обтюратор установлен в аппарате таким образом, что в момент, когда вилка подтянула уже кадр к окну и вынимает крючечки из перфорации, вырез обтюратора проходит мимо окна, за которым неподвижно стоит кадр. Прохождение выреза обтюратора длится все время экспедиции кадра, т.-е. также $^1/_{32}$ секунды. За это же время вилка успевает подняться вверх и приготовиться зацепить перфорацию следующего кадра. Когда вилка зацепит и тащит новый кадр к окну, а экспонированный кадр уходит вниз, обтюратор совершает свое дальнейшее вращательное прохождение мимо окна уже не „пустым местом“ выреза, а металлической частью диска, которая и закрывает собой свет.

Вращение ручки аппарата приводит в движение зубчатый вал, обтюратор и все подсобные части механизма. Вращение ручки производится по большей части равномерно и методично самим оператором. Некоторые аппа-

раты (Белл-Хауэлл в том числе) могут приводиться в движение специальным электро-моторчиком. Глаз привык к фигуре оператора при аппарате. Съемка сцены аппаратом движущимся электро-моторчиком—производит странное впечатление, в особенности если сцена хорошо срепетована и оператор с режиссером отошли на некоторое расстояние от аппарата и наблюдают за съемкой издали. В декорации ходят накрашенные люди, что-то говорят, а около них стоит и „сам собою" потрескивает аппарат! Это подлинная „фабрикизация" кино-производства.

Ручка аппарата делает два полных оборота в секунду, экспонируя за один оборот 8—10 кадров (в секунду 16—20). Снимки, получаемые при таком темпе, можно назвать, в полном смысле слова, моментальными. Однако, при некоторых световых условиях, а также в зависимости от скорости и направления движения объектов съемки, скорость экспозиции должна быть увеличена. Это достигается уменьшением выреза обтюратора. Особым приспособлением оба диска (укрепленные на одной оси) передвигаются таким образом, что вырез заходит за вырез. „Пустое место" обтюратора становится меньше, чем 120°, а значит, и прохождение выреза мимо окна короче. На кадр, стоящий перед окном то же количество времени, как и обычно, благодаря меньшему вырезу обтюратора, действие световых лучей станет короче. Скорость экспозиции увеличится.

В современном кино-аппарате имеется целый ряд приспособлений и усовершенствований. Аппараты снабжены четырьмя-пятью объективами с разными фокусными расстояниями. Эти объективы помещаются на револьверном барабане и могут быть поставлены к окну аппарата авто-

матически. В аппарате со всех сторон торчат кнопочки и шайбочки, нажим и поворот которых заставляют аппарат автоматически проделывать разные сложные процедуры.

АППАРАТ в полной боевой готовности. Пленка заложена. Фокус наведен.

„Сам" оператор в крагах и костюме из серой замши, сидит подле своего „Бэлл-Хауэлла" на складном стуле и поигрывает сделанной по особому заказу кисточкой, специально приспособленной для чистки нежного механизма. Аппарат для оператора все. Он знает каждый винтик, каждую частицу, он бережет аппарат, как зеницу ока... Однако, когда оператору попадаются в каталогах заграничных кино-фирм фотографии самой последней модели, превосходящей, по своей изощренности и усовершенствованиям, имеющийся у него аппарат,—оператор изменяет своей любви и начинает закладывать кодак, лыжи, браслет жены и свои охотничьи сапоги для того, чтобы выписать из-за границы новую модель. Старый аппарат переходит к молодому поколению операторов, уже достаточно „оперившемуся", чтобы „дать цену".

Невдалеке от оператора поместился режиссер с его „генеральным штабом", в который входят ассистенты (помощники по художественной части), иногда сценарист и художник. На столе распластался, так называемый, „монтажный" сценарий—режиссерская переработка авторского сценария. В сценарии детальным образом описаны все сцены с подразделением на отдельные планы, т.-е. отдельные установки аппарата; издали—общий план, ближе—средний и в упор—крупный. К сценарию на веревочке привязан

красно-синий карандаш, которым режиссер собственноручно, с большим удовлетворением, отмечает жирными птичками заснятые сцены.

Режиссер восседает в удобном кожаном кресле, притащенном помрежем из соседней декорации. У ног режиссера ассортимент рупоров. Режиссеры, как речные капитаны, очень любят пользоваться рупором. Рупор служит, как известно, для усиления звука. Казалось бы, в него можно говорить не надрываясь, но обыкновенно режиссеры кричат в рупор так, что у них лопается что-то в груди. Почти всегда, в патетические моменты, когда дело не ладится (а это и есть самый патетический момент), режиссер бросает рупор, врезается в гущу актеров и источно кричит, приложив ко рту ладонь.

Разные есть режиссеры. Один молодой режиссер говорил всегда только шопотом. С мрачным видом заговорщика он брал актера под руку, отводил его в сторону и таинственно шептал ему наставления к игре. Он никогда не кричал в рупор. Впрочем, и картины у него получались „тихие".

В некотором отдалении, за спиной режиссера, стоит и сидит на чем попало кучка наблюдателей за съемкой. Как их ни „гоняют" помрежи, они всегда тут как тут. Этот „партер и галерка" состоят, главным образом из незанятых в данной съемке актеров, свободных сотрудников фабрики, Ирэн и Джэков. Иногда за съемкой наблюдают специально приглашенные журналисты, ответственные работники с своими женами и пр. Часты экскурсии рабочих и студентов, которым детально показывают кино-производство.

Оператор у аппарата, режиссер взял рупор, актеры в декорации, осветители у юпитеров. Все готово.

„ПРИГОТОВИЛИСЬ—ВНИМАНИЕ—НАЧАЛИ“!

— Все на месте?

— Есть!

Сцена бала в зале барского особняка. Массовка.

Актеры в пышных разноцветных исторических костюмах выстроились перед режиссером. Осмотр, отборка, распределение по группам. Ассистенты режиссера расставляют группы по разным, указанным режиссером, местам декорации.

— Что вы меня сзади всех ставите?—протестует Марьпална, попавшая все-таки на съемку и теперь кровно оскорбленная в своих лучших чувствах.

— Вас и здесь прекрасно видно. По местам!

Каждой группе дается отдельное задание.

— Вначале стоите, затем переходите направо, сворачиваете налево, идите прямо.

— А вы все время на месте.

— Вы даете комический элемент, болтаетесь у всех под ногами, понятно?

„Задания“ распределены.

— Репетнем!

Режиссер берет рупор и произносит сакраментальную фразу кино-производства.

— Приготовились!

— Внимание!

— Начали!

И сверх сакраментальной фразы:

— Пошли! Пошли! Не стойте истуканами!

Группы и отдельные актеры начинают переходить направо и налево, стоять на месте и „болтаться под ногами".

„Под ногами болтается" народу гораздо больше, чем надо. Группа, которая должна была итти направо, никак не может туда пробиться, потому что сталкивается с другой группой, идущей как раз навстречу. Образуется каша.

— Отставить!

Режиссер ерошит волосы, хватает то один, то другой рупор. Группы меняются. Актеры перетасовываются. Марьпална, пользуясь удобным случаем, пробирается на первый план, под самый объектив аппарата. К своему возмущению, она там встречает эту драную кошку—Марьсидрну. Туда же лезет! „Соперницы" демонстративно поворачиваются друг к другу спиной.

Режиссер передумал. Внимание! Группа, которая шла направо, теперь идет налево, а те, которые шли налево, идут направо...

— Приг... вним... начали! Больше жизни, больше жизни! Постарайтесь вообразить, что вы не манекены, а живые люди. Пошли! Пошли!

Ассистенты усердно хлопочут, втемяшиваются в группы, на ходу переставляют, дают указания, наступают на ноги.

Актеры, с какими-то неестественными, как бы наклеенными улыбками ходят, останавливаются, разговаривают,

изысканно, по-старомодному раскланиваются, целуют у дам ручки. Актрисы кокетничают, поправляют все время спускающиеся плечики низко вырезанных платьев, делают реверансы, держась за пышные оборки юбок, как раз так, как это, с большой грацией, показывал им режиссер.

— Кавалеры приглашают дам!

— Музыка!

Оркестр за кадром. Натужились легкие музыкантов,— струи выдыхаемого воздуха, проходя через трубы, превратились в мелодию старинного „лансье". Среди юпитеров, аппаратов,—всего современного облика ателье,— старинная мелодия звучит странно и неподходяще.

— Танцы!

Пара за парой проходят, взявшись за руки. На первом плане специально приглашенные студийцы хореографического техникума. Они танцуют „стильно". Остальные не портят дела.

— Ленский сталкивается с Трубецким! Говорят—ругаются—Ленский бьет—бьет!

Ленский размахивается и сильно ударяет своего партнера по лицу.

— Музыка, стой! Танцы,—стой! Все о-стол-бе-вают! Смятение! Смотрят на Ленского—Гурская падает в обморок—помогают ей—суматоха—суетня—тревога. Барабан сильнее! Так-так.

Гурская в обмороке,—за ней ухаживают. Перебежки групп, перешептывания. Деталь—одна пара, в глубине зала, ничего не замечая, продолжает танцовать и только теперь останавливается. Барабан выбивает тревожную дробь—создает настроение.

Со стороны смотреть—кажется, как будто что-то случилось на самом деле. Всерьез.

— Стоп! Довольно!

Все останавливаются. Трубецкой, потирая щеку, всерьез ругается с Ленским.

— На репетициях можно бы и полегче бить. Какого чорта!

Режиссер переходит от группы к группе,—объясняет, показывает.

— Разве так остолбевают? Надо вот... А вы чего же не танцовали? Как это—дамы нет? Яша, дайте ему даму.

Еще две, три репетиции—дело начинает налаживаться. Движения актеров приобретают планомерность и плавность. Все уже знают, кому куда надо итти, где поворачиваться, кому с кем танцовать, как „остолбевать", суетиться и „вообще" реагировать на совершенно непонятную для „массовки" драку главных персонажей.

Как всегда бывает в массовках, наиболее талантливые актеры сами, без указания режиссера и ассистентов, находят себе наиболее эффектные мизансцены. Режиссер признает их „де факто" и санкционирует возгласами через рупор:

— Вот так, вот так! Это именно я вам и говорил. Правильно.

Оператор, опытным взглядом, замечает близость момента съемки. Он совещается с осветителем и на последней—„генеральной"—репетиции пробует свет.

— У меня готово,—обращается к оператору режиссер.

— Свет готов.

— Приготовились к съемке!

Этот возглас громогласно провозглашается старшим ассистентом в самый большой рупор. При этом возгласе ассистент, не отнимая рупора от губ, поворачивается вокруг собственной оси. Возглас предназначается „urbi et orbi". Наступление ответственного момента чувствуется всеми в ателье. Актеры приумолкают. Один из осветителей бежит куда-то на цыпочках.

Оператор вытягивается во весь рост и, в последний раз, пушистой кисточкой стряхивает с аппарата несуществующую пыль. Режиссер нервно сжимает в руках карандаш.

— Все на места!

Актеры и так стоят на своих местах. Инстинктивно подчиняясь возгласу, для того, чтобы чем-то на него реагировать—переминаются с ноги на ногу.

— Чорт возьми! А паркет!—не своим голосом кричит режиссер. Все обращают взгляды на „паркет". Во время многочисленных репетиций, переходов налево и направо, крашеная „под орех" фанера покрылась серым налетом пыли. А что же это за паркет, если он не блестит?

— Уборщицу! Керосин!

Услужливые помрежи—трое сразу— бросаются к банке с керосином. Паркет подметают и протирают тряпкой, намоченной в керосине. Блестит, пока не высохнет.

— Есть! Готово!

— По местам!

Режиссер подходит к оператору, о чем-то шепчется с ним.

— Свет!

Главный осветитель подносит к губам большую боцманскую дудку на три тона и заливается соловьиной трелью.

— Включай!

Огромный рубильник мягко влезает в свои гнезда, электрический ток плывет по кабелям и юпитера начинают гудеть, как огромные майские жуки.

— Приготовились!

Все уже готово. Все в напряженном ожидании. Как бы маловажна нч была сцена, но перед съемкой ее у всех чувствуется некоторое приподнятое настроение.

Юпитера быстро разгораются и из-под своих жестяных шляп шлют ослепительно белые лучи. Ртутные лампы льют сверху мягкий зеленоватый свет. Электрическая энергия плывет не только по кабелям, она как бы разливается в воздухе по всему ателье.

Актеры включают свою нервную систему в обще-городскую сеть (правда, без счетчика от электростанции). Гул и гуд юпитеров действуют на хорошего кино-актера, как звук боевой трубы на кавалерийскую лошадь. Актеры внутренне подтягиваются, как-то подбираются, инстинктивно чувствуя, что недаром на них вылит целый поток света и что нужно этот свет надлежащим и достойным образом отразить на пленку.

В расточительно ярком свете юпитеров и ртутных ламп актеры и предметы становятся особо выпуклыми и какими-то новыми, необычными. Лица актеров в своей неестественной желтизне от грима и света кажутся неживыми. Это крашеные маски, а не лица. И странным кажется, что на этих желтых лицах красными червяками шевелятся губы и блеском, более ярким, чем свет юпитеров, сверкают, огромные от подглазных теней, глаза. Актеры, стоящие недалеко от ртутных ламп, кажутся вы-

ходцами из морга, еще движущимися, но уже зеленоватыми и достаточно подгнившими мертвецами и хочется позвонить в похоронное бюро за колесницами пятого разряда.

— Внимание!

Все застывают в тех позах, в которых их застал возглас. Оператору для пробы нужны куски негатива, которыми можно было бы пожертвовать, и ручка аппарата начинает вертеться на команду „внимание". Среди всеобщей тишины и неподвижности странным кажется характерное потрескивание кино-аппарата.

— Начали!

Этот возглас должен действовать как нажим ноги на электрический селфстартер автомобиля. Должен дать искру, приводящую все в движение. Перед режиссером—разнородные элементы, атомы и электроны, которые он должен объединить своей волей, как силой тяготенья. Из отдельных частиц он должен спаять одно целое—сцену. Он должен воссоздать кусок жизни,—должен преодолеть инертность материала, организовать его в определенные формы. Из разнообразных проекций человеческих тел в пространстве он должен соткать рисунок, единый по своей композиции. Его воля и мысль—надо всем. Он—психодинама, двигатель всех этих тел, от его мозга идут невидимые трансмиссии к мозгу каждого актера. Он—Свенгали, гипнотизирующий десятки трепетных Трильби... Он машинист бешеных экспрессов световых лучей...

— Начали!

Натянулась тугая волевая пружина, дернула, толкнула колесики и поршни жестов и эмоций—и сразу, с места

в карьер, тяжеловесная машина съемки пошла полным ходом. Актеры улыбаются, двигаются, шаркают ногами по блестящему паркету. Бал в полном разгаре... „Шум—веселье—кринолины"... То, что в жизни происходило бы „само собой", здесь заранее размечено и распределено, но—от этого не потеряло естественности. Актеры непринужденно передвигаются, ведут „светский разговор", думая в это время о том, как бы чего не напутать и не вызвать грозного окрика режиссера. Электрические лучи, щедро льющиеся со всех сторон, падают на актеров, на декорацию, на все предметы, отталкиваются от них, отражаются, мчатся, неся на себе облики свето-теней, и через узенькое отверстие диафрагмы попадают на пленку. Оператор невозмутимо вертит ручку своего аппарата. На его лице хорошо сделанное выражение безразличия. Как будто бы ему ни до чего никакого дела нет. Но зоркие глаза все время поглядывают то на юпитера, то на актеров. „Оператор должен быть как лед, режиссер, как кипяток"—существует такая кино-поговорка. И она верна. Оператор „холоден", режиссер „кипятится", он забыл, что на свете существуют рупоры. Изогнувшись в странную позу, одной рукой упираясь на подогнутую коленку, он весь тянется вперед к актерам и беспрестанно подбадривает действие то зычными возгласами, то шопотом, слышным только ему самому.

— Так! Так! Пятая группа пошла. Быстрее, не задерживайтесь. Музыка! Танцы! Кавалеры приглашают дам. Ленский живее. Идет. Идет. Ленский, ближе к первому плану. Подходит Трубецкой. Ругайтесь, ругайтесь, чорт возьми. Ленский бьет. А, чорт! Стоп! Отставить!

Загудела дудка осветителя.

— Выключить!

Рвок рубильника—и магия света исчезла. Волевые трансмиссии спали со шкивов мозга. Зал барского особняка, во время действия—музыки и танцев—казавшийся таким праздничным, торжественным, парадным, сразу потускнел и видно стало, что это—всего лишь только фанерная декорация и никакого „бала“ нет. Актеры из знатных вельмож, помещиков и бар,—сразу превратились в членов профсоюза рабис, третий месяц не плативших членских взносов. Психодинама, пустившая все в ход, перестала действовать и сразу исчезла та своеобразная сила тяготения, которая соединяла в одно целое разнородные элементы декорации, мебели и актеров. И лица те же, и костюмы те же, и почти те же группировки, но без претворяющих лучей света и все объединяющей режиссерской воли—все кажется странным и никому не нужным.

— Ленский, ведь я вам сто раз говорил, как надо бить. Вот так. Вот так.

И режиссер снова начал ударять рукой в воздух, как это он уже не раз делал перед съемкой.

Оператор тем временем послал в лабораторию на проявку кусок негатива. Нужно проверить освещение...

— Пересъемка!

И снова та же команда. И снова пуск психодинамы и магия света.

Снова бал в полном разгаре. „Шум—веселье—кринолины“... Музыка, танцы... На этот раз все идет хорошо. „Как по нотам“. Группы ничего не путают. Ленский бьет Трубецкого именно так, как этого хочется режиссеру.

— Стоп! Довольно. Хорошо. Номер 24.

Кусок жизни за номером 24.

Каждая сцена в сценарии имеет свой номер. По окончании сцены, (а иногда в начале ее), номер сцены снимается на пленку. Помоператора, в сознании важности возложенной на него задачи, жирно пишет мелом, на грифельной доске, номер 24 и держит доску на некотором расстоянии от кино-аппарата. Оператор чуть шевелит ручкой и в конце только что отснятой сцены на пленке, отпечатывается ее номер. Впоследствии, при сборке разновременно заснятых сцен (монтаже), ассистент режиссера будет подбирать сцены по порядковым номерам. Нужно однако сказать, что обычно, на практике, принцип нумерации сцен редко выдерживается до конца. На некоторых сценах не ставят номеров из-за спешки, некоторых сцен совсем нет в сценарии, они снимаются „сверх абонемента" и не нумеруются. Монтаж сцен возможен и без номеров, но более длителен и кропотлив.

ПРИГОТОВИЛИСЬ для фото!

Почти каждая сцена, заснятая кино-аппаратом, снимается обыкновенным фотографическим аппаратом. Из этих фотографий (числом по всей картине до двухсот), затем отбирается тридцать-сорок лучших фото для рекламы в витринах кино-театров.

Фотограф хлопотливо устанавливает свой аппарат. По сравнению с массивным кино-аппаратом, фото-аппарат, а в особенности его жиденький штатив—кажется игрушечным. Фотограф долго наводит на фокус и частично перестанавливает свет. Не всякая схема освещения,

годная для кино-аппарата, может быть использована фотографом.

К фото-съемкам почему-то установилось несколько пренебрежительное отношение. Создается впечатление, что фотограф всем мешает, зря отнимает драгоценное время и очень долго возится с своим аппаратом. Многие из режиссеров предоставляют построение мизансцен для фото своим ассистентам.

Актеры устанавливаются в наиболее эффектной группировке. Нужно найти позу и застыть в ней. Полная противоположность тому, что надо делать для кино. Большинство фотографов отрицательно относится к применению в ателье, так называемых, зеркалок, которыми можно снимать без штатива и моментально. Обычно фото-съемки производятся с некоторой выдержкой.

— Стойте! Не шевелитесь! Спокойно! Снимаю!

Нажим руки на резиновый шарик... Щелк затвора.

— Благодарю вас!

С первой сценой покончено.

КАЖДАЯ перемена сцены требует и перемены установки света. Главный осветитель, как и все осветители, презирающий синие очки и ходящий поэтому с какими-то красными лоскутками вместо век и воспаленными глазами, начинает, по указанию оператора, переставлять свет. На невертящихся колесиках медленно передвигаются юпитера, подтягиваются многосаженные кабеля. Пока восьмиразрядные помощники осветителя добрых полчаса устанавливают свет, меняют угли и что-то ремонтируют— „спецставки“художественно-технического персонала и „об-

щая ведомость" актеров, от которой трещит касса—сидят и ждут. Репетировать следующую сцену нельзя—мешают передвигаемые юпитеры. Впрочем, сидеть и ждать—основная профессия кино-актеров, им не привыкать стать. Не сидится только режиссеру, который, конечно, давно уже выскочил из календарного плана и теперь должен „гнать". Он мечется по ателье и мечтает о пленке, своей чувствительностью равной человеческому глазу и режиссерскому самолюбию. Актеры довольно терпеливо переносят всякие задержки. Даже больше того—они рады им. Авось, съемка протянется более узаконенных 8 часов и их оставят работать за сверхурочные. Это, конечно, относится к более или менее случайному элементу, принимающему временное участие в кино-производстве. Советские кино-актеры, всецело посвятившие себя этой деятельности, отдают кино все свои силы, молодость и здоровье, не ожидая от кино тех потоков золота, которые получают их заокеанские собратья.

В ДРУГОМ конце ателье, одновременно со съемкой бала в барском особняке, другим режиссером ведется съемка картины из времен гражданской войны.

Кутеж белых офицеров. (Другого занятия, как известно, у „белогвардейцев" в кино нет). Несколько столов сдвинуты в один. Желтая скатерть, на экране получающаяся идеально белой. Бутылки с жидким чаем („хоть бы пива налили"—бурчат „офицеры"), стаканы, рюмки. На тарелках сиротливые хвостики селедок и незнакомые друг с другом ломтики колбасы. На первом плане стола, „с пыла, с жара" стоит в сковородке горделивая яичница-глазунья.

„Белогвардейцы“ сидят за столом, с вожделением смотрят на яичницу и ждут. У „полковника“ в третий раз отклеилась борода. Подошедший гример, почти на ходу, подклеивает ее сбоку. „Полковнику“ приходится придерживать бороду рукой, пока не присохнет. Получается впечатление, что у него болят зубы. „Поручик“ на конце стола, украдкой стащил из вазы яблоко, впился зубами,—тьфу, начал отплевываться: яблоко оказалось сделанным из папье-маше и выкрашенным в самые натуральные, но очень невкусные краски.

— По местам! Товарищ полковник, вы пьяны в дрезину! Откиньтесь назад. Не держите руку у зубов. Начали! Пьют. Поручик, перестаньте плеваться. Пьют. Вестовой! Вводит комсомолку. Пьют,—то-бишь—встают. Окружают ее. Полковник,—вы кричите: „она моя“—обнимаете ее. Да не так! Давайте, я покажу. Вот! Покрепче. Поняли? Ну, давайте опять. Сначала.

Все начинается снова. Вдруг режиссер остолбевает и смотрит на первый план стола.

— А где яичница?!

Актеры увлеклись сценой попойки и съели яичницу всерьез! Всю без остаточка!

Режиссер набрасывается на помрежа (помреж—всегда „козел отпущения“).

— Иван Иванович, ну что же вы не следите? На репетиции все съели, а что же будем снимать?

Обозлившийся помреж, сломя голову, бежит на кухню. Заказывает там сразу две яичницы. Одну обливает керосином (это для дальнейших репетиций,—„поедите вы у меня, черти!“). Другую (теперь ученый!) держит до самой съемки.

— По местам! Начали! Пьют! Закусывают!

Иван Иванович ехидно наблюдает. Актеры опять усердно навалились на яичницу. Нарочно („давай устроим Иван Ивановичу штуку!"),—плюют, ругаются. Всеобщий хохот.

Режиссер сначала делает грозное лицо, но не выдерживает и тоже заливается смехом. Объявляет перерыв.

Иван Иванович торжествует—„отыгрался". Подтрунивает над актерами.

— Что, поели на даровщинку?

Почти все актеры—друзья-приятели с помрежами. Отплевываются, добродушно смеются и сообща заставляют Ивана Ивановича доесть остатки злополучной яичницы!

Такие сценки изредка допускаются в ателье. Они не вредят делу. Кино-производство очень сближает людей. В ателье царит дух непринужденной товарищеской атмосферы. Общая семья. Делу время, потехе—час.

Сцену кутежа „белых офицеров" за длинным столом режиссер вздумал снимать оригинальным способом. По обе стороны стола поставлены вагонетки. На них построены вышки, соединенные между собой над столом помостом, на котором укреплен аппарат. Это приспособление рабочие продвигают вдоль стола. Оператор снимает сидящих за столом на движении. На экране эта сцена получится так, что стол с кутящими офицерами будет постепенно как бы наезжать на зрителя.

Режиссер и оператор очень довольны своей выдумкой—„что-нибудь особенное".

РАНЬШЕ в кино исключительно практиковалась, так сказать, „Птоломеева система" съемки. Аппарат стоял неподвижно, все двигалось около него. Съемка произво-

дилась с точки зрения наблюдателя, находящегося в статическом положении.

Современные режиссеры, как своего рода Коперники, сдвинули аппарат с мертвой точки. Он перестал быть центром кино-вселенной, из статического наблюдателя он превратился в спутника действующих лиц, побежал по дорогам, поехал на автомобиле, начал ходить за актерами неотступно, как тень.

ГУДЯТ юпитера, потрескивает аппарат—съемки идут полным ходом. Самый процесс съемки занимает очень незначительный промежуток времени. Пленка проходит в аппарате со скоростью 18 метров в минуту. В рабочий день снимается в среднем 350 метров. Получается—если считать съемкой только те моменты, когда вращается ручка аппарата—что за восьмичасовой рабочий день продолжительность непосредственной съемки равняется всего на всего—двадцати минутам! Семь часов сорок минут уходят на подготовительные работы: репетиции, установку света и пр. Быстро мчатся световые лучи, но много времени уходит на то, чтобы оседлать их. Нужны часы на создание кадров, которые промелькнут на экране в несколько секунд.

Кадр за кадром, метр за метром, клочками, отрывками кино-фабрика изготовляет свою продукцию.

— Приготовились—внимание—начали!

И так—каждый день. Пока из клочков и отрывков не получится стройное целое—кино-картина.

З Д Е С Ь И Т А М

ЕСЛИ БЫ все вещи, имеющиеся в мире, вдруг внезапно каким-нибудь таинственным образом исчезли, но осталось бы содержимое складов кино-фабрик,—почти все вещи можно было бы воссоздать по находящимся на них образцам реквизита. Склады реквизита—это Ноев ковчег вещей. Здесь по „паре чистых" и „нечистых" вещей со всех стран земли. Склады все время обогащаются. Каждый съемочный день оседает в подвальных помещениях реквизиторской какой-нибудь вещью, несколькими, десятками. К имеющейся коллекции прибавляются новые и новые „экспонаты".

Реквизитом нужно обставлять комнаты, дворцы, храмы и лачуги самых разнообразных стилей. На полках реквизиторской стоят тысячи вещей. Главным образом—вещи домашнего обихода. Но много и разных странных вещей. Со всех сторон мира их согнали в эти подвалы и томят здесь пыльным бездельем.

Вещи полны мудростью создавших их людей. И все вещи в плену умеют хранить свое достоинство. Им скучно на полках. Пыль. Они оторваны от быта. Их не употребляют, ими не пользуются. Тяжело сознавать себя дар-

моедами. В кои веки раз придется выйти к людям, под яркие огни. Да и то не всегда приходится служить там по своему назначению. Чаще дело ограничивается—для горшков напр., просто стояньем на плите, которая не горит, и т. д. Вещи привыкли служить или украшать. Здесь—ни то, ни другое. Здесь они не существуют, а прозябают. Это даже не музей—там на вещи хоть смотрят. А здесь—до одурения приходится стоять, стоять и стоять.

Над всем этим дуреющим от безделья царством вещей властвует „дядя Ваня"—главный реквизитор. Дядя Ваня—кот в валенках. Не в сапогах, а в валенках. Маленького роста, торчащие полуседые усы и неизменные валенки. Он—тридцать лет реквизитор. Служил раньше в театрах. В кино с первых дней основания. Он типичный крестьянин. Режиссеры часто берут его, как „типаж". Но он не любит сниматься. Он любит свои подвалы. Он, как Скупой рыцарь, любуется своими богатствами.

Всю свою крестьянскую любовь к земле он перенес на вещи. Он, как Плюшкин собирает всякий хлам,—„пригодится для съемок". И, смотришь, действительно пригодилось. Помреж только заикнулся—„а, где бы нам, дядя Ваня, достать грязную рогожку"?,—как дядя Ваня, улыбаясь в усы, уже тащит ее в ателье. Хорошие вещи дядя Ваня не любит давать на съемку—„неравно испортят, аль пропадет". За тридцать лет работы дядя Ваня стал большим эрудитом. Он может говорить о стилях, о барокко, рококо, Людовике XV. Днями и вечерами он бесшумно шмыгает—кот в валенках—по своим подвалам и любовно смотрит на вещи. Вещам дядя Ваня немножко

надоел, но они, со свойственной вещам снисходительностью, вежливо принимают его заботливую метелку и позволяют сметать с себя пыль.

КИНО РАБОТАЕТ „на подлинном материале". Но подделок, хороших подделок под подлинное, в кино тоже не мало. Недаром же на кино-фабрике большая бутафорская мастерская и склад бутафории. Многое, правда, осталось от дней былых, подгрызено мышами и подъедено молью, как и сами „дни былые". Валяются, пока не выкинули, бутафорские исторические доспехи, память о халтурных битвах картонных римлян. Разный другой хлам. А вот—груда сделанных из папье-маше черепов. Черепа из папье-маше—это звучит неплохо. Тисненые золотом корешки книги, только корешки, самих переплетов нет, их не видно с книжных полок библиотеки. Несъедобные колбасы, окорока, торты, плоды и фрукты для заднего плана обеденного стола; чайники, образца извозчичьих чайных,—где их наберешься на съемку настоящих—перебьют. Вязанки глиняных баранок, „массивные" стенные часы из фанеры, большой двуглавый орел, набитый опилками и еще, и еще—„подлинные реальности" из папье-маше. Здесь же, в бутафорской, приютился чемпион-трюкист „Семен Иванович", залихватски раскинувший руки и ноги на шарнирах. Бутафорский человек—это непревзойденная вершина „подлинности" кино-материала. Но „Семен Иванович" и на самом деле не плох собой, а главное—никакая охрана труда не беспокоится о его головокружительных трюках. Вывихнет ногу,—никаких соцстрахов, поправят шарниры и „Семен Иванович" снова готов к бою!

ЖИЗНЬ КИПИТ не только в ателье. Здесь и там на территории кино-фабрики раскинулись, иногда в не совсем подходящих помещениях, разные мастерские, в которых ключом бьет работа.

Столярная. Из-под рубанка кремовая пена стружек. Верстаки. Доски, планки. Хвойный запах сосны. Артель плотников давно уже работает на кино-фабрике, специализировалась в своем деле. Про себя они говорят—„Мы кинематографисты“, и действительно, дух кино захватил их. Они любят кино-картины, прекрасно разбираются во всех технических трюках и подчас дают режиссерам очень дельные советы. Главная их работа не в мастерских, а в ателье. Они столяры и плотники одновременно. В мастерской работают в те дни, когда в ателье мало работы. Не любят работать в мастерской. Мелкая работа. Нет размаха и простора. То ли дело в ателье, когда воздвигается какая-нибудь особо сложная декорация: машинное отделение парохода, католический костел или что нибудь в этом роде. В мастерских столяры и плотники заняты обыкновенно изготовлением фундуса и разной мелочи, нужной для съемок,— скамеек, сундуков, полочек и т. п. Два плотника сколачивают сосновый гроб,—кто-то будет умирать под потрескиванье аппарата.

Малярная, маленькая комнатушка. В нос бьет запах олифы. Двое подмастерьев усердно растирают краски. Старший маляр, очень обижающийся, когда его называют маляром, и неоднократно просивший бухгалтера отмечать его в ведомостях, как „художника-живописца“— разрисовывает кренделя на огромной вывеске булочной

„старого режима". „Хлеб" через ять и с твердым знаком. Рядом—только что конченная вывеска „ЗАГС".

В мебельной мастерской до потолка навалена старая мебель с поломанными ножками и спинками. Мебельщики реставрируют ее, обойщики обтягивают спинки и сидения клеенкой, которая так хорошо выходит на экране.

Скульптурная. Глина. Станки. Пожилой скульптор, с крашеной эспаньолкой, любовно лепит какого-то особенного амура, нужного для съемки. Его помощники приделывают к статуям отбитые носы и пальцы. На стенах огромные барельефы, заказанные для декорации, искусно вылепленные камины.

Рядом с скульптурной в большой светлой комнате расположился цех художников. Черно-белой краской в пару часов изготовляются огромные портреты вождей. Здесь же кино-герои—„отпрыски благородного рода"—получают фамильные портреты своих предков. По специальным заданиям режиссеров пишутся картины. На двух высоких, метра в три валиках, укреплена циклорама. На ней нарисован железнодорожный пейзаж: леса, телеграфные столбы, сторожевые будки. Это тот самый пейзаж, который бешено будет мчаться перед глазами кино-актера, едущего в отдельном купе курьерского поезда. В этом поезде только одно купе, да и то о двух стенках. Укреплено оно на колеблющейся платформе, которую раскачивают рабочие. Циклорама быстро будет перематываться с валика на валик перед окном купе и создавать эффект движенья „поезда".

Подмастерье посыпает бертолетовой солью крыши хаток, тонущих в сугробах снега. Заканчивается зимний

макет деревни, которую „белогвардейцы“ будут громить из пушек. Около хаток аккуратно сделанные плетни. Даже лавочки. На горизонте—насыпь железной дороги. По ней проходит игрушечный поезд. Макет всем хорош. На кино-пленке он создаст эффект подлинной деревни. Только отсутствие двигающихся по улицам людей выдаст, что это макет. Да и то режиссер может прихитриться и дать перед кадрами макета—надпись: „Под дулами белогвардейских пушек, деревня вымерла. Ни один человек не выходил на улицу“... Даже тогда, добавит к надписи кино-зритель, когда деревня горела от снарядов...

В двух небольших комнатах—лаборатория и ателье „статических“ фотографов. Их в штате фабрики несколько человек. К каждой картине прикомандировывается по одному фотографу. В лаборатории постоянно работают проявщики, копировщики и ретушеры. Тысячи фотографий. Большие портреты актеров и режиссеров для выставки в фойэ кино-театров. Ретушеры тщательно подтушевывают стоящую дыбом шевелюру одного режиссера и козлиную бороду другого. Увеличения с кадров кино-пленки. Не совсем удачно: много „крупы“ — фон таких увеличений обычно покрыт мелкими крапинками. Репортеры из разных журналов приходят за фото. Срочный заказ — пятьдесят комплектов рекламных фото к нескольким картинам. Полная нагрузка.

СРЕДИ РАЗНЫХ МАСТЕРСКИХ при фабрике имеется одна, занятая несколько странным производством—мастерская сюжетов, фабул, сцен и трюков,—сценарная мастерская.

В штате фабрики—несколько постоянных сценаристов. Несколько литераторов — консультантами. Это и есть сценарная мастерская. Здесь детально разрабатываются утвержденные правлением и дирекцией темы сценариев, составляются либретто, производятся инсценировки литературных произведений.

При сценарной мастерской имеется библиотека с полным набором классиков. Библиотека все время пополняется последними новинками современной беллетристики. Книги усердно читаются сценаристами. Для сценариев нужны темы. Далеко не каждое литературное произведение может быть использовано для кино. Для того, чтобы найти „кинематографическую" тему—приходится перечитывать десятки томов.

За разными столами разнобой голосов. Несколько групп говорят одновременно. На диванчике уныло сидит пара сценаристов (со стороны), ожидающих постановления дирекции о своих сценариях.

В одной из групп идет ожесточенный спор режиссера со сценаристом относительно концовки второй части. В другой—обсуждаются надписи к уже законченной картине. Надписи составлял сначала сценарист, затем их переделал режиссер, выправляли поочереди все члены сценарной мастерской, каждый по своему—и теперь никто ничего понять не может. Список надписей решают похерить и дать заказ на новые надписи одному из литераторов.

В ПОДВАЛЕ приткнулась, сбоку припекой—фильмотека. При ней склад негативной пленки—национализированное достояние дореволюционных фирм. Около

двух миллионов метров вздохов у каминов, облетелых роз, сказок любви дорогой и гай-да-троек.

Из этого хлама даже бойкие перемонтажеры не в состоянии состряпать „идеологически приемлемый" боевик. Несколько старых картин все же удалось „омолодить" по методу Штейнаха, прививкой надписей.

Гораздо более ценный материал, весьма и весьма ценный—в полутора тысячах роликов старой хроники,—помните: красный петух—„все видит, все знает". Это не „вздохи роз у гай-да-троек". Куски истории. Когда завфильмотекой смотрит на экране некоторые сохранившиеся позитивы (большинство хроники в негативе)—в просмотровом зале веет могильным холодом и серным аммиаком от разложившихся трупов прошедших годов. И нужно затыкать нос. „Смотр войскам". „Прибытие августейших особ". Ба! Королева Виктория! Не увидим ли сейчас хроники всемирного потопа,—разве тогда еще не было братьев Патэ? Юбки с тренами, саженные шляпы... Мундиры. Эполеты. Красный петух. Конец.

Да. Красный петух. Конец.

Всех живучее—серые тени. Они переживают пепел пожарищ, тление, осиновый кол истории...

Вот вам подлинные консервы жизни. В целлулоидовой упаковке. Сохранять в прохладном месте.

Фильмотека снабжает многих режиссеров весьма ценными кусками из старой хроники, которые „вмонтировываются" в кино-картины. Эскадра броненосцев. Стрельба пушек. Пожары. Голод и разруха. Кадры империалистической войны. Этнография. И т. д.

Фильмотека.

Пока это—груды пленки. Отсутствие средств. Хаос И беззаветная борьба пары смельчаков с хаосом двух миллионов метров. Нос вытащат—хвост увязнет.

Но это может быть (и будет) экранная галлерея истории. Целлулоидовый музей.

КАНЦЕЛЯРИЯ. Бухгалтерия. Делопроизводство. Материальная отчетность. Входящие. Исходящие. Пишмашинистки. Губки. Глазки.

Бухгалтерия кино-производства—весьма сложное дело. Учет людской силы, материалов. Простои. Накладные расходы. Составление производственных планов. Распределение кредитов по отдельным картинам. Сметы на каждую картину. Сверхсметные расходы. И опять—простои. Накладные расходы. Сокращение производственных планов. И т. д.

Несгораемый шкаф. Касса. И—главрежиссура кассы. Трубный глас из кассы возвещает: Сократить. Оставить. Подождать. Пересоставить...

У окошечка кассы—чающие движения воды: актеры с талонами на получение разовых за съемку. Массовка—три шестьдесят, эпизоды от семи до десяти. Главные роли—по месячному договору.

Ждут. Чают.

— Завтра.

Ждут. Чают.

— Завтра.

И, наконец—шелестят бумажки, звякает серебро. Жив Курилка!

В КАБИНЕТЕ ДИРЕКТОРА—производственные планы, диаграммы, отчеты, пробы пленки, сметные предположения, директивы центра, циркуляры, приказы по фабрике. Звонки по телефону. Главрепертком, Госбанк, Наркомпрос. Заседания РКК. Производственные совещания. Вызовы сотрудников. Прием посетителей.

Ближе к вечеру. Горячка немного схлынула.

Директор, посасывая неизменную трубку, вместе с завпроизводством стоят у барометра и безнадежно постукивают пальцами по стеклу. Стрелка барометра упорно уставилась на „Б. Дождь“ и никакие постукивания не могут оттуда ее сдвинуть.

— Ну что-же, позвоните в „Бюро погоды“, уныло говорит директор.

Завпроизводством уходит в свой кабинет и виснет на телефоне.

Погода—один из основных элементов кино-производства. Ни одна из промышленностей, ни одно из искусств не имеют такой тесной зависимости от погоды, как кинематография. Пасмурный день срывает план натурных съемок. Пасмурное лето задерживает выпуск картин. Ах, если бы голливудское,—да, что там голливудское —хотя бы наше крымское солнце можно было бы в сгущенном виде наливать в банки и транспортировать на север!

МОНОПОЛИЯ ПРОИЗВОДСТВА и проката кино-фильм устранила из кино-дела нездоровую лихорадку спекуляции и ажиотажа, царившую в дореволюционное время. Изготовленные фильмы поступают в прокат и идут в кино-театры, подведомственные общему правле-

нию. Никаких продаж и перепродаж теперь не совершается.

В старое время владельцы кино-фабрик каждую выпускаемую картину старались „загнать" по наиболее высокой цене. В тонком ремесле объегоривания покупателя применялись весьма своеобразные ухищрения. Так—на письменном столе одного из весьма видных кино-дельцов старого времени, стояло два телефона. Один телефон, так сказать, „настоящий", включенный в телефонную сеть города; другой—ни с какой сетью соединен не был. От него шла к полу незаметная проводка. На полу была устроена небольшая кнопка, при нажатии которой ногой—бутафорский телефон звонил самым неистовым и натуральным образом.

Когда в кабинете кино-дельца сидел покупатель-прокатчик, уже два часа торговавшийся из-за последнего боевика „Рыдающий Лебедь" и никак не хотевший набавить „радужную", телефон вдруг начинал звонить.

— Здравствуйте, Иван Маркович. Вы насчет „Рыдающего Лебедя"? Да. Да. Могу вам предложить. Окончательная цена тысяча рублей. Вы согласны? Превосходно. Одну минуточку.

И, прикрыв рукою трубку телефона, кино-делец, обращаясь к сидевшему у него покупателю, с большим апломбом говорил:

— Вот сами слышите, своими ушами—мне дают тысячу рублей. А вы еще торгуетесь. Ну, так уж и быть, по старому знакомству, могу вам уступить по той же цене. Берите, пока не поздно. А не то Иван Маркович всю партию возьмет. Боевик из рук рвут.

Огорошенный прокатчик, слушая этот деловой разговор по телефону и всерьез испугавшийся, как бы „боевик“ не попал к его конкуренту, с кряхтением встает со стула, достает объемистый бумажник.

— Вы уж того. Пусть за мной будет. Где наше не пропадало! Получите...

— У телефона? Иван Маркович,—к сожалению, дело не выходит. „Лебедя“-то я уже продал. Ужотко заезжайте, поговорим. До свиданья.

Трубка вешается на вилку. Телефон дает отбой. Сделка закончена.

Укладывая засаленные „катерины“ в бумажник, киноделец удовлетворенно ухмыляется в бороду и чуть косит глаза на свой телефон—не в первый, (да и не в последний) раз сослужил службу!

КАБИНЕТЫ РЕЖИССЕРОВ. У режиссера много чисто „кабинетной“ работы. Обычно он делает ее дома, а не на фабрике. Разработка сценария, обдумывание деталей игры, разные выписки, соображения о будущем монтаже,—во время съемки нужно иметь полное представление о предстоящем монтажном соотношении кадров.

В одном из режиссерских кабинетов—проба актеров. „Кабинет проб“. Очередь. Нужно много разных эпизодических ролей. Кого только нет в очереди. Конечно, одной из первых Марьпална,—ну, ясно, и без Марьсидрны дело не обошлось!

Очередь медленно подвигается. Кино-студийки, театральные актрисы,—отовсюду—со всех сторон—со всех

ступеней общественной лестницы. Многие в глубине души знают, что „не подходят по типу“ на требуемые роли, но все же, а вдруг—надо попробовать. Хоть на эпизод. А там...

Очередь подошла к Таничке, окончившей съемку в „барском особняке“ и решившей еще раз попытать счастье. Захолодело в груди. Пальцы рук налились свинцом. Дверь. И сразу за дверью—свет в лицо. А дальше мрак. Из мрака металлический голос:

— Станьте в рамку!

Из досок, задрапированных черным бархатом сделана рама, как раз по фигуре, во весь рост. С боков рамы, сверху и снизу—электрические лампочки с рефлекторами. В глубине—где восседает ареопаг—выключатели. В раме можно дать любую комбинацию света—боковой, верхний, нижний. Рамка с лампочками—некоторое приближение к кинематографическому кадру. Проба лиц в такой рамке—создает, хоть отдаленно, съемочные условия.

— Повернитесь в профиль.

Таничка, вся зардевшись, делает полоборота. Она никого не видит. Свет слепит. Страшно.

— Благодарю вас. Мы вам сообщим.

И уже уходя, Таничка слышит какие-то кабалистические слова.

— Эм пэ 12.

Это условные обозначения на карточках „пробы актеров“.

„Мы вам сообщим“. — Значит ждать. Нервничать. Надеяться. А вдруг?

В КОМНАТЕ ПОМРЕЖЕЙ весь день не смолкают телефонные звонки. Помрежи сидят за „канцелярщиной". Отрываются от работы, дают справки, помогают друг другу в текущей работе по съемкам.

Сумерки. Прикатил форд с натур-съемки. Веселой гурьбой вваливаются в фойэ. Оживленно рассказывают о натур-съемке в пригородной деревне: в кадр все время лез упорный козел, так что помрежу пришлось сесть на него верхом и держать за рога, винтовки давали осечки на съемке и стреляли, когда не надо, крестьяне встретили очень радушно и приняли деятельное участие в съемках. Актеры сдают костюмы, с талонами стоят у кассы, тщетно ожидая „получки". Режиссер, сидя у себя в кабинете, чешет затылок: не успел из-за захода солнца доснять пару батальных сцен,—эх, хорошо бы в штате фабрики иметь Иисуса Навина:—стой, солнце, и не двигайся, луна, пока не кончим битву по календарному плану!

В КОМНАТЕ ОПЕРАТОРОВ по стенам шкафы, под замками—хранятся аппараты и разные принадлежности.

Часть свободных сегодня операторов и их помощников усердно сражается в самодельные шашки. Небольшая, но громогласная группа ожесточенно спорит о достоинствах и недостатках объективов; только и слышно—Тессар, Цейсс, светосила один три один, Герц, молярная линза и пр. премудрость.

Рядом с операторской—мультипликаторная мастерская. Аппарат укреплен над столом в странной позе—объективом вниз—и снимает по одному кадру с бесчисленного количества рисунков, сделанных художником. На этих

рисунках—двигающиеся части тела нарисованы в разных положениях. На экране получится иллюзия движения рисованных человечков.

В ПЯТЬ КОНЧАЮТСЯ работы в некоторых мастерских и канцелярии, но на жизни фабрики это никак не отражается. Лаборатория, отпустив первую смену, начинает работу второй смены. Съемки в ателье продолжаются.

В „барском особняке" массовка уже кончилась. Остались только „персонажи". Снимают крупный план.

Оператор вращением ручки втягивает в четырехугольник кадра актерские свето-тени, режиссер истекает „созвучиями нашей эпохи".

Ленский смотрит прямо в упор на раскаленные сотней ампер угли „слона" и ругается. „Крупно. Ругается"—так сказано в сценарии, И Ленский „крупно ругается". Это выходит очень легко и естественно, никакого напряжения. С одной стороны — надоедливо зудит режиссер, с другой, под самым носом, вулканическое извержение раскаленных частиц угля с анодов на катоды. Сегодня ночью нестерпимо будут болеть глаза. Придется лечить их примочкой Буяльского и класть на веки спитой чай—это помогает от ожогов. А пока не погасли юпитера и не окончательно еще охрип режиссер, Ленский „крупно ругается" прямо в юпитер. Быть может, глухонемые, потом на экране, прочтут произносимые им сейчас слова по артикуляции губ,—лучше бы они не читали!

„КРУПНЫЙ ПЛАН"—это человек под микроскопом. Лицо занимает весь кадр, значит оно потом займет весь экран. Лицо будет висеть над толпою зрителей гиган-

том из путешествий Гулливера. Под лицом будет играть оркестр — весь „художественный ансамбль“ будет помещаться под подбородком. На фоне лица будет выделяться голова дирижера оркестра, она будет размерами меньше самого маленького прыщика на подбородке.

Крупный план—дуло объектива направлено в упор. Крупный план—малейшее движение мускулов лица переходит в целую бурю. Выхваченное из общей сцены лицо вдруг, внезапно подброшено зрителю под самые глаза. Это противоестественно. Но это кинематографично.

— Смотри, концентрируй внимание,—командует из-за экрана режиссер зрителю.—Не блуждай глазами по всей сцене—смотри туда, куда я велю, только туда.

Зритель беспомощен—он подчиняется веленьям режиссера. Он забывает об естественности, он берет отрезанную голову актера и рассматривает ее, как Саломея голову Иоанна.

Общий план—это показ декорации и пространственных соотношений действующих лиц. Игра, важнейшие моменты действия—только на крупных планах. То, что не снято „крупно“—совсем не видно, „не доходит“ до зрителя.

ОПЕРАТОР ЗА РАБОЧИЙ ДЕНЬ сделает пару десятков переходов с места на место и столько же установок света. Если степень интенсивности света в одной установке сильно разнится от другой, оператор делает на пленке, так называемые, „просечки“—особым приспособлением пробивает дырочки на середине двух-трех кадров. Это нужно для дальнейших лабораторных работ над пленкой.

Крупные планы — только начни снимать! Они „просятся“ один за другим. Отдельные детали выделяются особо—крупней крупного!

Режиссер забросил сценарий—снимает „по вдохновению“. Оператор невозмутимо крутит. Актер „переживает“ или „дает голую форму“, смотря по школе. Работа кипит.

ХУДОЖНИК ХИМИКАЛИЙ

ВО ВСЕХ ИСКУССТВАХ, творец, в самый момент творчества, видит перед собой результаты своей работы.

Создатели кино-картины—режиссер и оператор—лишены этой возможности. Они работают вслепую. Результат их работы скрыт в герметически закрытой коробке и может быть проверен только через определенный промежуток времени. В этой невозможности видеть создаваемое—одна из величайших трудностей кино-творчества.

В кассете кино-аппарата, на целлулоидовой пленке, лучами света по слою бромистого серебра, свето-тенями, записываются движения человеческих тел, мимика лиц, вид декораций—вся работа режиссера, актеров и архитектора. Пленка, простояв долю секунды перед открытым объективом, восприняла на эмульсию все, до мельчайших деталей, но наружный вид ее ничуть не изменился. Где же изображения актеров, декораций—всего того, что вбирал в себя объектив? Где же результаты съемки? Где запись движений?

Никаких следов! Как будто ничего и не было.

Что именно происходит с эмульсией пленки в момент экспозиции, какие химические реакции лучи света вызывают в бромистом серебре—до сих пор точно не уста-

новлено. Пленка не выдает „секрета производства“ свето-теней. В принимающую кассету она приходит такою же, какой вышла из подающей кассеты. Существуют разные гипотезы, но с полной уверенностью ни один химик не может сказать, какие именно процессы произошли в бромистом серебре в момент экспозиции.

Однако, пленка после экспозиции уже не та, что была. Не может быть тою же. Она оплодотворена лучами света. В тот короткий момент, когда эмульсия принимала на свою поверхность лучи света—совершалось зачатие серых теней.

Бромистое серебро—это женское начало в кино, лучи света—мужское.

Лучи бегут волнами с предельной скоростью, делают биллионы колебаний в секунду, преломляются, отражаются, сливаются один с другим, поглощают друг друга в интерференциях,—совершенно неожиданно попадают через гостеприимный кружок диафрагмы на поддергивающиеся параллелограмчики целлулоида, вгрызаются в бромистое серебро и оплодотворяют его.

Сохраняя своей первоначальный невинно-таинственный вид, пленка переходит из рук оператора в бережные руки лаборанта.

Вдали от шумного ателье, в стенах лаборатории, за дверьми с надписями: „вход посторонним безусловно воспрещается“, за дверьми, куда никогда не проникнут актеры и другие участники постановки,—происходит рождение свето-теней. В тишине, чуть нарушаемой плеском воды, в темноте, слегка сдобренной красным светом, пленка впервые открывает своему восприемнику-лаборанту

тайну запечатленных на ней образов. Неприятно белесовато-желтоватого цвета лента зигзагообразно намотана на четыреугольную рамку.

Первым пристанищем пленки была фабричная упаковка. Второе помещение—кассета аппарата. В обоих случаях размер пленки был 120 метров. Попав в лабораторию пленка теряет свой первоначальный размер. В проявочной пленку вынимают из кассеты и разрезают сообразно с просечками, сделанными оператором. На концах негативов выбивают номера картин, к которым они относятся.

Отобранные по просечкам негативы зигзагообразно наматываются на специальные рамки эмульсией кверху. (Весь дальнейший путь пленка будет совершать всегда, наматываясь эмульсией кверху). На рамку наматывается от 5 до 60 метров пленки. Предельный размер рамки—60 метров—теперь надолго будет измерительной единицей пленки, так же как самая рамка—помещением для пленки.

Лаборант опускает рамку в узкий проявочный бак. В этом баке—заканчивается эмбриональное развитие зародыша свето-теней. Они выступают на поверхность пленки.

Этажем выше, над комнатой, где происходит рождение свето-теней, находится „комната запасных растворов". Здесь приготовляют сложную смесь, которая поможет бромистому серебру закончить в проявочном баке, начатый в съемочном аппарате процесс. Здесь изготовляют проявитель.

Метол, гидрохинон, сульфит, поташ, бромистый калий в строго определенной пропорции, под наблюдением

высоко-квалифицированных химиков, смешиваются с водою в разных баках. Из всех баков растворы переливаются в „контрольный бак“ и по трубам, из „комнаты запасных растворов“ поступают в проявочную.

Проявитель вызывает наружу затаенный в эмульсии процесс образования свето-теней. Под его спазматическим влиянием эмульсия начинает кишеть миллионами миллионов черных зернышек металлического серебра, в которые превращаются зернышки бромистого серебра. По всей пленке, во всю длину, ширину и микроскопическую толщину ее идет кипучая работа по созданию из серебра всех тех образов внешнего мира, которые световые лучи принесли с собой на пленку.

Проявитель—это Иван-Царевич, разбудивший спящую красавицу. Он вывел из потенциального состояния дремавшую в экспонированной пленке энергию, привел все в движение.

На всем протяжении 40 или 60 метров пленки, помещенной в проявочный бак, в каждом отдельном кадре ткется разный от соседнего кадра рисунок свето-теней.

В каждом кадре несколько разные пространственные соотношения людей и предметов, а значит и разные комбинации отражаемых ими лучей. В каждом кадре идет самостоятельная строительная работа.

Вот кадр—начало сцены с „эффектом“ лампы. Посреди комнаты сидит человек. Сильно освещено его лицо. Слабее стол. А по углам комнаты кромешная тьма.

Лампа—вся из серебра. В этом, наиболее сильно освещенном месте кадра желатин набух черными зернышками серебра во всю свою толщу. Зернышки сбились здесь

густо, один к одному. Лицо—из серебра и желатина, слой зернышек здесь несколько тоньше и они расположены реже. Стол—зернышки серебра заполняют только половину толщи желатинового слоя. А в темных углах, совсем прозрачно, один желатин—зернышек почти нет. И пусть углы не обижаются: во время съемки они не послали в объектив аппарата ни одного луча. А серебро дается только тем, кто ярко светит.

Если сделать поперечный разрез кадра, то получится такой рельеф: посреди кадра, там, где лампа—высокий горный хребет, дальше к краям кадра, где лицо и стол—отроги гор, а к самому краю—долины.

Чем сильнее было воздействие света на пленку, тем больше черных зернышек серебра отлагается теперь на этом месте. А чем больше зернышек, тем чернее эти места. Чем слабее были лучи, тем меньше серебра теперь на них идет. А чем меньше серебра, тем светлее эти места на пленке.

Светлое стало темным, а темное—светлым. Огонь черен, как уголь, а темнота прозрачна и светится насквозь, как стекло. Черный свет и белая тьма. А между ними, в разных градациях черного и белого—серые тени.

ПЕРВОЕ ОКУНАНИЕ ПЛЕНКИ в проявочный бак очень ответственно и опасно. Лаборант зорко следит за тем, чтобы на пленке не образовались подэмульсионные пузырьки воздуха, так называемые, на жаргоне лаборантов, „пик-пик“. Химикалии, заключенные в баке, при первых окунаниях с особенной жадностью набрасы-

ваются на бромистое серебро эмульсии. Пленка начинает оживать. На белесоватом фоне появляются, постепенно расползаясь, сначала наиболее сильно освещенные места, „блики", как говорят лаборанты, потом менее освещенные. Они выступают темными пятнами причудливо непонятных очертаний, потом все более и более определяющихся по виду и форме. Из мертвенно-молчаливой пленка превращается в говорящую странным, но вполне понятным лаборанту языком.

10—12 окунаний, 4—5 минут в проявочном баке—довольно. „Блики" доведены лаборантом до предельной черноты, „выработались". При проявлении лаборант ориентируется, главным образом, по „бликам". Нужно поймать предел заполнения „бликов" черными зернышками металлического серебра, иначе негатив будет „запроявлен": все светлые места будут, по выражению лаборантов—„заваленными", т.-е. в них образуется больше, чем надо, металлического серебра, которое своим излишком „завалит" детали.

Пленка воспринимает малейшие градации свето-теней, все нюансы светового рисунка. Дело лаборанта выявить все имеющиеся на пленке детали. При правильной экспозиции пленки это достигается довольно легко. При ошибках оператора во время съемки, „недодержке" или „передержке", лаборанту приходится прибегать к специальным проявителям (глицериновым, пирогалловым и др.), и особым методам для того, чтобы „вытянуть" детали и спасти—казалось бы погибший—негатив.

Работа лаборанта-проявщика весьма ответственна. У него в руках—труд всей фабрики. Он опускает в про-

явочный бак беготню помрежа, постройки архитектора, команду режиссера, игру актеров, работу оператора и осветителя, общую платежную ведомость и несгораемый шкаф кассира. И все это он может утопить в проявочном баке—опустить туда день кино-фабрики и вынуть обратно только одну черную пленку.

Лаборант—это художник химикалий, продолжающий работу режиссера и оператора. Все трое работают в самом тесном контакте. Работа лаборанта вдали от ателье вовсе не означает, что он „отрезанный ломоть" и что общие вопросы производства его не касаются. Лаборант так же варится в бурно-кипящем котле съемки, как и другие участники таковой. Дефекты производства бьют и по лаборанту, напр. недостаток осветительных приборов принимается лаборантом очень близко к сердцу, ибо недостаточно сильно освещенный кадр при проявке доставит лаборанту немало хлопот и волнений. Также интересует лаборанта надлежащая цветовая схема декорации и т. д. и т. п.

После проявления лаборант всполаскивает пленку в воде и опускает ее в фиксажную ванну. Действие фиксажа дополняет работу проявителя. Если проявитель имел дело главным образом с „бликами", то фиксаж орудует преимущественно с тенями, т.-е. с теми местами негатива, которые не подверглись действию света и в которых бромистое серебро не превратилось в черные зернышки металлического серебра. Фиксаж разлагает бромистое серебро в тенях и по всей поверхности пленки. Бромистого серебра находится в эмульсии пленки гораздо больше, чем это нужно для создания свето-теней. Только

$25^0/_0$ бромистого серебра превращается в металлическое. Остальное—фиксаж вымывает с желатина. Удаление с пленки чувствительного к свету бромистого серебра „закрепляет" эмульсию. Металлическое серебро не боится света. Отфиксированная пленка может покинуть „покровы темноты" и не прятаться больше в красноватом „будуарном" полумраке.

Рамки проявленной и отфиксированной пленки устанавливаются во вделанный в стену передаточный барабан—„тамбур". Поворот тамбура—и пленка впервые видит свет больше, чем на $^1/_{32}$ секунды—она поступает в промывочную. Рамку подвешивают на рельс, подталкивают и с места в карьер окатывают душем—рамка проходит через водяной корридор, по стенкам которого расположено около сотни пульверизаторов, брызжущих в проходящую пленку мелкой водяной пылью. После душа—ванны. Пленку опускают в баки с проточной водой, вливающейся в бак снизу и выливающейся сверху. Промывка продолжается около часа.

Следующее мытарство пленки—сушка. На время пленка расстается с рамкой, ее наматывают по 500 метров на ажурные деревянные барабаны, диаметром в $2^1/_2$ метра. Барабаны вращаются электромоторами и приводят пленку в интенсивное соприкосновение с воздухом. Пленка как бы вытирается воздушными щетками. 15 минут—готово.

Пленка сматывается с барабана в ящики, обитые внутри материей и затем, в первый раз, знакомится с процессом, который ей впоследствии осточертевает—с наматыванием вокруг самое себя.

Этот процесс совершает моталка—металлический диск, на одной стороне которого выступает „бобышка", а с другой стороны приделана пара зубчатых колес и вращающая их ручка.

Моталка хватает пленку за один конец и закручивает в тугую спираль. Пленка, благодаря своей длине, терпима только в смотанном виде, в роликах. Горе тому человеку, который вздумает разматывать пленку на пол, или, еще хуже, вытаскивать „другой конец" из центра ролика. Пленка пользуется малейшим случаем, чтобы злостно насмеяться над наивным человеком, она будет путаться целлулоидовыми макаронами, свиваться в трубочки, непостижимым образом завязываться морскими узлами, зарывать в середину кучи свои концы,—вообще вести себя самым ехидным образом,—только дай ей волю.

Моталка держит пленку в подчинении:—вращенье ручки—з-з-ж-ж-ж—пленка зажужжала и покорно начала все возрастающей спиралью наматываться на бобышку.

Высушенный и намотанный роликами разнообразной длины негатив метруется на особых приборах (метромерах) и поступает в копировочное отделение лаборатории для изготовления пробного позитива. Негатив, заснятый по картине, отпечатывается, обыкновенно, весь целиком, со всеми „дублями". Пробный позитив носит название „контрольного экземпляра" и, тотчас же по отпечатании, передается режиссеру для монтажа.

ВЕРСТЫ И НОЖНИЦЫ

РЕЖИССЕР получает для монтажа позитивы „контрольного экземпляра“ своей картины в самом диком беспорядке. Добрая сотня смотанных роликов представляет из себя что-то вроде первозданного хаоса, над которым режиссер долго чешет затылок, пытаясь „отделить твердь от вод“.

Только в последнее время монтаж кино-картин ведется параллельно со съемками. Позитивы поступают в распоряжение ассистента режиссера через день-два после съемки и он классифицирует их, отбирает дубли и приводит в некоторый порядок.

РЕЖИССЕРСКАЯ МОНТАЖНАЯ. Небольшая комната. Два-три монтажных столика. В эти столики врезаны моталки (диск в горизонтальном положении). Кругом версты пленки. Смотанные в ролики, они лежат на столах и на полочках, висят на гвоздях, на протянутых через всю комнату шпагатах. Режиссер и его ассистенты тоже обвешены пленкой. Блестящими гирляндами она спускается с шеи, длинными змеями лежит на коленях. Ее без конца мотают, сматывают, разматывают, перематывают, смотрят на свет, откладывают на полки под разными номерами.

Через руки режиссера и его ассистентов проходят версты пленки. Средняя картина в семь частей—это 8—10 верст заснятой целлулоидовой ленты. На этом расстоянии (два часа ходьбы шагом!) разбросаны сотни заснятых сцен. Снимались эти сцены без всякой связи одна с другой. Дальнейшую путаницу в их размещении внесли лабораторные работы. Все перепутано и перетасовано. Теперь из этих десяти верст нужно выбрать и выбросить добрых восемь верст дублей, неудачно снятых сцен, оказавшихся ненужными деталей и проч. Нужно найти и подобрать одна к другой, сцену за сценой, кадр за кадром в их сюжетном порядке и последовательности.

Многие из заснятых сцен, не имеющих непосредственного отношения к продвижению фабульной линии, казались режиссеру необходимыми во время съемки. Теперь, при монтаже, сплошь и рядом они признаются лишними. Улыбки, поцелуи, гнев, радость, речи ораторов, слушающая толпа, выстрелы, автомобильные проезды—все это летит в корзины и по утрам выносится уборщицами на склад ненужной пленки. Массовка снималась под вечер, было мало света—позитив темен, ничего не видно. И тысячи рублей выбрасываются вон. А вот—крупные планы Танички. Режиссер снял их во время сцены бала. Но бальных сцен заснято больше, чем пятьсот метров. В картину же может пойти только семьдесят. И режиссер, вооружившись своим вторым после рупора орудием производства—ножницами, безжалостно режет, режет, режет. Улыбка застенчивого лица Танички летит в корзину. В корзину! А Таничка уже успела рассказать о своем успехе всем подругам, тетушкам и бабушкам и „ему".

Все они с нетерпением ждут выпуска картины. Первыми станут в очередь у кассы. И... и!

Процесс монтажа есть творческий процесс. Заснятые куски пленки—это еще не окончательный продукт кинопроизводства. Это—полуфабрикат. Ножницы производят окончательную шлифовку и полировку этого полуфабриката. Заснято всегда гораздо больше, чем нужно. Иначе нельзя. Нельзя прервать движение актера на половине. Нельзя сжать эмоцию в один метр. Подрезка сцен и их расположение в определенном порядке—вот главная задача монтажа. Кадр должен следовать за кадром, органически, друг из друга вытекая. Все действие должно быть сжато, сконденсировано. Никакой воды. Одна квинтэссенция. В режиссерском сценарии многое было заранее предусмотрено, заранее расчленено и связано. Многое, но не все.

Во время монтажа возникают новые мысли, новые комбинации. Предварительная разработка сценария никогда не бывает на столько монолитной, чтобы не допустить изменений. Заранее все трудно предусмотреть.

А главное—в сценарии режиссер видел все сцены только умозрительно, „представлял себе", при монтаже он видит их воочию. Многое из того, что представлялось „теоретически" очень хорошим, оказывается на практике далеко не таковым. Кое-какие сцены не вяжутся ни с предыдущими, ни с последующими. Кое-какие—просто плохо сыграны актерами или плохо засняты оператором.

Режиссер должен быть безжалостным к себе и к актерам. Резать свое собственное произведение, что и говорить—иродово дело, но ничего не поделаешь. Надо.

Вооружившись ножницами, режиссер усердно занимается „избиением младенцев",—не работа, а египетская казнь. Медленно и постепенно пшеница очищается от плевел, овцы отделяются от козлов.

Пленка, поступившая к режиссеру мотками в сорок-шестьдесят метров, режется на все более и более короткие куски. При окончательном монтаже—редко попадаются куски длиннее двух-трех метров. А то и того короче. У публики потом от этой мозаики коротеньких кусочков в пол и четверть метра в глазах рябить будет,—но режиссер знай кромсает:—американский монтаж, ничего не поделаешь!

Режиссер наматывает сцену к сцене, кадр к кадру. Общие планы (самые длинные куски пленки—это обыкновенно общие планы, проходы и проезды) разрезываются им в нескольких местах. Туда вставляются средние и крупные планы. Окрошка. Метрик по метрику—ролик первой части растет и увеличивается в диаметре.

Находящаяся в режиссерской монтажной склейщица, получает от режиссера ролики сложенной кусок к куску пленки для подклейки. У нее на столе, в склянке—связующее начало кино-миров: ацетон пополам с грушевой эссенцией, в которой разведен чистый целлулоид. Этот клей имеет запах монпансье—свой собственный—незабываемый. Склейщица аккуратно подрезает один кусок пленки на три миллиметра ниже линии, отделяющей кадр от кадра, другой кусок—режет по самой линии. С оставшихся лишними трех миллиметров первого куска соскребывается эмульсия, обнажаетсяя целлулоидовая основа. Оба куска пленки кладутся в особый пресс. Первый—

подчищенный—кусок накладывается поверх второго. Мазок кисточки, омоченной в клей, по очищенному краю пленки. Пресс защелкивается. Клей въедается в разрыхленный целлулоид и крепко-на-крепко прикрепляет один кусок пленки к другому. Щелк—и несоединимое соединилось: сцена „герой спешит на выручку в автомобиле", снятая в июне на извилистых дорогах Крыма, оказалась следующей непосредственно после сцены „героиня в опасности", снятой в ателье в феврале месяце.

Две разновременности включились в крепкую цепь причин и следствий. Одним мазком кисти склейщица уничтожила время и пространство. Трехмиллиметровая склейка соединяет январь с маем, Москву с Одессой. Ацетоно-грушевый закон тяготения держит в орбитах разнородные элементы кино-вселенной и не позволяет атомам кадров распасться.

Склеенные куски позитива тотчас же демонстрируются в просмотровом зале фабрики. Смотрят только сам режиссер и его ассистенты, больше никто. Для режиссера показать кому-нибудь постороннему несмонтированную фильму,—это все равно, что для молодящейся женщины показаться утром в неглиже, без подтушовки, подкраски и штукатурки.

Первый просмотр. Ассистент, как Цербер, сидит у дверей.

— Сюда нельзя. Просмотр закрытый.

Режиссер в кресле у столика, на котором лампа с особым абажуром, бросающим узенькую полоску света только вниз на развернутый лист бумаги. Рядом с режиссером монтажница, ассистенты. Иногда оператор. Дирекция и

члены правления обыкновенно присутствуют при просмотре только наиболее важных, ответственных кусков. Некоторые режиссеры допускают на черновые просмотры актеров, исполняющих главные роли, некоторые—считают, что актеру не следует смотреть на свои ошибки.

Рядом со столиком на стене звонок. К механику в будку. Нажим пальцем—„давайте". Толстый механик в засаленной прозодежде пускает ленту. Он невольный свидетель режиссерских тайн. Но ведь на то он и кино-механик, чтобы никогда не смотреть кино-картин. Его внимание делится между раскаленными углями проэкционной лампы и моторчиком, вращающим машину.

На небольшом экране замаячили серые тени. Вот герой замахнулся рукой и ударил злодея. Что такое? Опять замахнулся—опять ударил. И еще раз. И еще. Раз семь под ряд. Это „дубли", подклеенные режиссером один за другим, чтобы посмотреть их на экране и выбрать наиболее „динамичный". За семикратным ударом действие развивается некоторое время вполне планомерно. Правда, каждый переход от кадра к кадру еще затянут. Герой смотрит на героиню чересчур долго. Улыбки героини хватило бы на несколько героев, так она длительно тянется.

— Подрезать! Подрезать!—выкрикивает режиссер. Ассистент записывает. На режиссерских просмотрах совершается точная подгонка одного кадра к другому. Подрезка на несколько кадров—10—15 сантиметров—имеет огромное значение. Незначительное промедление в одной сцене выбивает целую часть из темпа.

Подрезки следуют за подрезками. Дубли отбираются. Некоторые сцены переставляются одна вместо другой.

На второй день после сделанных исправлений смонтированные куски смотрятся опять и опять. Каждый кусок раз по двадцать—тридцать. К концу монтажа режиссеру так знакомы кадры его картины, что он может „просматривать“ ее у себя в мозгу, без помощи проэкционного аппарата.

Монтаж картины занимает в среднем около месяца. Когда все кадры „подрезаны“ и подогнаны друг к другу, начинаются опять бесконечные просмотры совместно со сценаристами и литераторами для составления надписей.

Отпечатанные на машинке надписи читаются режиссером вслух приблизительно в тех местах картины, где они должны впоследствии быть. Надписи корректируются, меняются, переставляются. Наконец, утверждена окончательная редакция.

При фабрике имеется своя небольшая типография. Надписи набираются крупным шрифтом (буквы в сантиметр величиной), и отпечатываются—каждая надпись отдельно—на картонках.

Эти картонки (называемые плакатами) после корректуры поступают в лабораторию. Особой конструкции аппаратом они снимаются на второсортную пленку по приблизительному рассчету: строчка надписи — метр пленки.

Вставка надписей в картину,—дело далеко не из маловажных.

Надпись может также „играть“, как и кадр. Место врезки надписи должно быть тщательно выбрано. Врезку надписей обыкновенно делает сам режиссер.

КАРТИНА СМОНТИРОВАНА. Надписи вставлены. Все подрезано и подчищено. В монтажной—странный порядок. Никаких ворохов пленки, никаких обрезков.

Трехмесячный труд режиссера, оператора, актеров и целого ряда других лиц—вот здесь в семи роликах пленки, каждый по 300—400 метров. Пленка вобрала в себя мысли, чувства, сок нервов, вспышки темперамента, горе и радость. В семи роликах—огромная зарядка психической энергии. И никому уже нет никакого дела до того, как и каким образом создались эти две версты пленки. Картина окончена—и она скоро начнет жить своей собственной, самостоятельной жизнью. Каждый вечер, по несколько раз, десятки экземпляров картины будут пробегать свои две версты, кадр за кадром, через зубчатые колеса проэкционных машин и увеличенными в двести раз тенями маячить на экранах. Зрители кино-театров будут вбирать через хрусталики глаз на разветвления зрительных нервов сто тысяч отдельных положений человеческих тел, сто тысяч отдельных фотографий. Сетчатка человеческих глаз будет на долю секунды оставлять на себе впечатление от фотографии, которая уже ушла из поля зрения, на нее будет наслаиваться другая фотография и в кино-театрах будет совершаться ежевечернее чудо претворения неподвижных теней в движущиеся, живые картины.

СДАЧА КАРТИНЫ. В просмотровом зале—целый синклит. Дирекция, представители центрального правления, проката.

Кино-картина совершает свой первый дебют. В обста-

новке ничто не располагает зрителя к восприятию картины. Неудобные стулья, деловая атмосфера, отсутствие музыки. Сухой, голый просмотр.

В гробовой тишине слышно только потрескивание аппарата... Маячат серые тени...

— Рамку!

— Рамку! Рамку!

Ноги, отрезанные по колено, гуляют вверху экрана. Голова с туловищем очутилась под ногами.

В контрольном экземпляре попадаются неправильные склейки. Режиссер нервно звонит механику.

В старину, в дореволюционное время, в слабых местах картины подавался обыкновенно чай с ромом и печеньями.

Делалось это так. Кино-делец показывает покупателям картину. Около просмотрового зала дежурит служитель с подносом. Делец занимает просматривающих разговорами. Приближается очень слабое место картины. Делец незаметно дает сигнал. Вваливается служитель.

— Чайку, пожалуйста, чайку. С ямайским—это к покупателям.

— Ты, что же, остолопина, экран загораживаешь?— это к служителю, заранее получившему определенные инструкции.

Но служитель долго возится, давая на экран резкую черную тень. Покупатели попивают чаек с „ямайским“,— слабое место тем временем проходит.

— Да такую картину на вес золота продавать надо,— заливается кино-делец.—Митька, убирай стаканы!

В советском кино-производстве картины просматриваются без чая. Суд над картиной—нелицеприятен. Ди-

рекция по ходу съемок знает, чего можно ожидать от картины. Как будет она принята публикой и прессой— другой вопрос.

СМОНТИРОВАННЫЙ режиссером контрольный экземпляр картины поступает в монтажную при лаборатории, для подборки негатива. Режиссер оперировал над позитивной пленкой. Ее он кромсал, резал, вставлял и переставлял сцены. Весь негатив заснятой картины находится в таком же беспорядке, в каком был позитив. То создание стройного целого из хаоса кусков, которое режиссер проделал над позитивом,—монтажницам нужно проделать над негативом. Труд монтажниц негатива (не смешивать с склейщицами и монтажницами-режиссерами) весьма тяжел и ответствен. Необходимо большое напряжение зрения и навык, для того, чтобы разбираться в неясных контурах негатива, нужно огромное терпение, чтобы в десятках метров „дублей", найти именно те полметра, которые режиссер включил в картину.

Над подборкой негатива работают, обыкновенно, сразу шесть, семь монтажниц. Они распределяют между собою картину по частям и каждая подбирает негатив к одной части. Первый день монтажницы „плавают" по безбрежному морю негативов. Раза два перед подборкой они смотрели картину на экране в присутствии режиссера. Разметили окраску разных сцен. Теперь они вспоминают сцены, делят материал между собой.

— Оля, а где же этот трактир из второй части?

Трактир и во второй и в третьей части, и у Оли, и у Кати. Кое-как распределяют трактир между собой. Еже-

минутно сверяясь с контрольным экземпляром, монтажницы с точностью до одного кадра подбирают негатив. Все подрезки делаются математически точно в тех же местах, где позитив подрезан режиссером. Иногда место подрезки очень трудно найти. Монтажница прикладывает позитив на негатив и водит пленку взад и вперед, пока негативные и позитивные изображения точно не совпадут.

Особенно трудно находить среди дублей негатива куски статических кадров. Подобрать кусок по движению—все же легче, есть зацепка. А то—вот кусок, крупно, лицо застыло, совершенно не двигается. Этого лица—в негативе метров двадцать,—шесть, семь дублей. Как выбрать именно тот кусок, который в контрольном экземпляре? Вставить другой, хоть и совсем подходящий, монтажницам не позволяет самолюбие,—а вдруг режиссер при просмотре заметит, что это не тот кусок? Ищут-ищут. Хорошо, если удастся такой кусок „поймать на точку", т.-е. найти на позитиве, не на лице, а на фоне, какую-то мельчайшую особенность, точку и по этой точке подобрать соответствующий негатив. А если „точки" нет—хоть плачь.

Тяжелый и кропотливый труд монтажниц значительно облегчило бы строгое проведение на съемках принципа нумерации сцен на пленке и отметки дублей, но это, как было уже отмечено, далеко не всегда соблюдается.

Монтажницы подклеивают подобранный негатив кадр к кадру. Надписи вставляются на те же места и той же длины, что и в позитиве. Негатив склеивается в ролики по 50—60 метров. Сцены, которые должны быть окра-

шены, выделяются из общего монтажного порядка в отдельные ролики. К началу и концу каждого ролика подклеивается метр—полтора засвеченной пленки, так называемые „ракорды“, на которых монтажницы выцарапывают номера роликов, количество сцен и их окраску. Подборка негатива по средней картине продолжается обыкновенно 3—4 дня со склейкой. Сложный „американский“ монтаж коротких кусочков занимает несколько больше времени.

ВЕРСТЫ ПЛЕНКИ, под влиянием ножниц, значительно сократились. Остались две честные версты, которые теперь будут сокращаться только в будках кино-механиков при „обрывах“ и вырезках кадров „для коллекции“.

Картина готова—начинается ее репродукция.

КАДРИЛЬ СВЕТО-ТЕНЕЙ

ЭКСПОЗИЦИЯ негатива происходила при самых разнообразных комбинациях освещения. Световые лучи, попадавшие на пленку были разной интенсивности. „Кино-солнце“ светило не одинаково—то очень ярко, то слабее. Кадр то был залит светом, то чуть освещен. В соответствии с этим, негативы получились разной плотности.

Возвращение свето-теням их естественного соотношения, превращение негатива в позитив,—происходит также под влиянием света, как и первичная экспозиция пленки. Источник света, в данном случае, находится в копировальном аппарате. Если негативы разной плотности переводить на позитивную пленку при помощи источника света с постоянной силой освещения, то для некоторых негативов этой силы освещения будет много, а для некоторых мало. Позитивы получатся то чересчур темные, то чересчур светлые.

Источник света в копировальном аппарате должен варьировать интенсивность освещения.

Все многообразие световых условий при съемке сводится, при печатании негативов, к определенному числу „светов“ разной интенсивности.

Разная сила светов копировального аппарата носит название „делений". В разных аппаратах число делений варьируется от 18 до 22.

Для примера, возьмем один из наиболее совершенных автоматических аппаратов—„Дуплекс".

У него—18 делений света и 40 „стартов".

Деления света—это световая гамма. Восемнадцать „нот" световой гаммы могут быть уподоблены „до-ре-ми-фа-соль-ля-си" музыкальной гаммы.

Копировальный аппарат не берет аккордов. Только одна „нота", одно деление может „звучать" одновременно. Игра „одним пальцем".

„Старты"—это то количество раз, которое аппарат может менять свет. Восемнадцать световых нот могут быть взяты сорок раз под ряд. Каждый раз по одной ноте. Через аппарат могут пройти сорок кусков негатива различных плотностей.

Каждому „старту", каждой плотности негатива должен быть назначен определенный свет.

Смонтированный в сюжетном порядке негатив подвергается в комнате „подборки света" терпеливым исследованиям. Для каждого монтажного куска негативов разной плотности, нужно определить именно то „деление" света, которое соответствует его плотности. Негативам нужно выдать, по терминологии лаборатории, их „световой паспорт", без которого они не имеют дальнейшего „права жительства" и доступа в копировальное отделение.

Полученный из монтажной негатив прежде всего подвергается чистке. Его пропускают через замшу, слегка смоченную спиртом-сырцом.

Опытные лаборанты просматривают каждую сцену негатива на свет—днем широкого окна с матовыми стеклами, вечером—специальной стойки, за матовыми стеклами которой равномерно расположены электрические лампочки.

Лаборант, опытным глазом, определяет нужное для каждого кадра, снятого в разных световых условиях, „деление света". Полной точности еще нет. Лаборант назначает, так называемый, „ориентировочный свет". Номер деления заносится в световой паспорт негатива. В паспорте, одна за другой, кратко описаны все сцены картины. Описание этих сцен—очень схематично, напр.: „Сц. 1. Изба, в ней связанный человек. Сц. 2. Крупно—лицо. Сц. 3. Улица, по ней идут двое. Сц. 4. Надпись—„Теперь он не убежит". И т. д. В отдельной графе указан метраж каждой сцены. Против каждой сцены, в соответствующую графу записываются ориентировочные деления света, и негатив, неразлучный теперь со своим паспортом, поступает в копировальную.

По указанным в паспорте делениям копировщик делает пробочки, т.-е. печатает с каждой сцены по 5—6 кадриков (целиком сцены не печатаются—экономия пленки). Старший лаборант проверяет по пробочкам правильность назначенных делений и заполняет в паспорте графу „пробный свет". Некоторые ориентировочные деления остаются в силе, некоторые меняются. Негатив опять возвращается в копировальную и по делениям, указанным в графе „пробный свет", печатается уже весь кусок негатива. Старший лаборант опять проверяет правильность делений и назначает „основной" свет.

По правому краю негатива, особыми щипчиками, делаются просечки в тех местах, где кончается одно „деление“ света и начинается другое. Просечки для всех делений одинаковы и представляют собою закругленный вырез пленки у самого ее края (не доходя до перфорации) размером—один кадр в длину. Просечка служит сигналом—нужно менять свет. Какой свет—это указывает световой паспорт.

Первый временный световой паспорт негатива заменяется постоянным. На картонке напечатаны ряды примыкающих друг к другу кружков. По горизонтали число кружков равно делениям света (18), по вертикали—числу „стартов“ копировального аппарата (40). В картонке пробиваются насквозь те кружочки, которые соответствуют „делениям“ основного света. Получается что-то вроде нотной ленты механического пианино.

В копировальном аппарате—„контактная доска“ в точности соответствует картонке паспорта. Ряды дырочек также 18 на 40. Паспорт прикладывается к контрольной доске. Через дырочки картонки в дырочки контактной доски вставляются коротенькие палочки „контактов“. Ошибки быть не может, контакт может быть вставлен только в надлежащее отверстие и, таким образом, каждый кусок негатива, от просечки до просечки, получит назначенный ему свет. Американцы называют такие аппараты „fool proof“—„застрахованными от дураков“. Действительно, установку контактов можно производить без особого напряжения ума, совершенно механически. Этого нельзя сказать, вообще, о работе копировщиков. Они, обыкновенно, работают на двух (а иногда и больше) ап-

паратах сразу, очень быстро и напрягая внимание все время. Недаром работа копировщиков (как и всех других работников лаборатории) причисляется к разряду „особо вредных для здоровья".

НЕГАТИВ поступает в копировальное отделение роликами, размер которых обуславливается сорока просечками (обыкновенно 50 с лишним метров). Позитивная пленка намотана роликами в 300—360 метров. Негативная и позитивная пленка тесно прижаты одна к другой, эмульсия к эмульсии. В этом соприкосновении они свойственным кино прерывистым движением проходят перед источником света в копировальном аппарате—электрической лампочкой. Эта лампочка соединена с особым реостатом, который уменьшает и увеличивает свет лампочки по восемнадцати-нотной световой гамме.

Поперек контактной доски копировального аппарата проходит, так называемая, „падающая линейка". Эта линейка в начале копировки устанавливается на самом верху контактной доски. Она устроена так, что может упасть вниз только на один „старт". При каждом своем скользящем падении вниз по контактной доске, линейка соприкасается с контактом, находящимся в том ряду, к которому приблизилась линейка. Контакт соединен с реостатом, который уменьшает или увеличивает свет лампочки соответственно тому делению (одному из восемнадцати) в которое вставлен контакт.

Схематично работа копировального аппарата проходит так: скажем, по световому паспорту на первом старте требуется девятое деление, на втором — десятое, на

третьем—пятое и т. д. Падающая линейка стоит над первым стартом. Пленка заложена. Мотор пущен в ход. Аппарат автоматически заработал. Первая просечка на негативе электрическим включением приводит в движение падающую линейку. Линейка падает на первый ряд „стартов“ и соприкасается с контактом номер девять, вставленным в первом ряду. Контакт включает реостат на девятое деление. Реостат соответствующим образом меняет свет лампочки. Перед лампочкой проходит, скажем, пять метров негатива данной плотности. Вторая просечка — линейка падает на второй ряд, включает контакт, вставленный в этом ряду в десятое деление, реостат увеличивает свет лампочки и т. д., пока не пройдут все сорок просечек ролика негатива.

Недостатком аппарата системы Дуплекс является ограничение числа „стартов“ цифрой сорок, а следовательно и ограничение метража ролика негатива. Существуют аппараты самой последней конструкции, напр., системы „Дебри“, на которых можно печатать целую часть картины (300—350 метров) сразу. Взамен картонного „паспорта“ в аппарате „Дебри“ вставляется фильмовая лента, на которой пробиты, в разных комбинациях, дырочки, автоматически включающие нужную световую „ноту“.

Прохождение пленки перед источником света в копировальном аппарате, основано на том же принципе, как и прохождение пленки перед объективом в съемочном аппарате. Та же вилка, хватающая пленку своими лапками за отверстия перфорации и подтягивающая ее к окну аппарата, тот же обтюратор (только не из металла, а из красного стекла), закрывающий свет в момент

кратковременной остановки пленки перед источником света.

Лучи света, исходящие от лампочки копировального аппарата с размаху ударяют в негатив и пробиваются через него на позитив. Залежи серебра на негативе не позволяют лучам оказать химические воздействия на всю площадь кадра позитивной пленки. Они загораживают свет. Чем толще и гуще залежи серебра,—тем меньше света они пропускают на позитив. Темные пятна негатива поэтому выходят на позитиве светлыми пятнами. Прозрачные места негатива, свободно пропуская свет, позволяют лучам, исходящим от электрической лампочки, вгрызаться в бромистое серебро позитива и оно в этих местах темнеет—„что и требовалось доказать". Искаженный на негативе мир в копировальном аппарате получает обратно реальное соотношение света и тени. Бромистое серебро всегда одинаково реагирует на свет—оно темнеет. Оно воспринимает действительность не „по-человечески", а „шиворот на выворот". То же сделало оно и сейчас. Но человек на этот раз обманул бромистое серебро. По своему обыкновению, оно переставило свет и тени наоборот. Но оно не учло, что сейчас переставляет наоборот уже однажды переставленное. Переставляя свето-тени наоборот, бромистое серебро поставило их на место. Завершился круг—и мир реальностей получил, наконец, правильное отражение. Свето-тени станцовали кадриль, обменялись местами.

В том месте, где происходит перестановка света и тени,—против лампочки—крошечное окошечко. Размеры, равные кадру. В этом окошечке, таком крошечном по

сравнению со всем аппаратом—красный свет. Самый маленький экран во всем мире. В этом окошечке в первый раз, в самый первый раз движение человеческих тел, порывы ветра, колебание листвы, мигание век, повороты глаз, улыбки и слезы,—все, что проходило перед глазом объектива, снова начинает двигаться и оживает. Движение, разложенное на свои составные элементы, запечатленные на крошечных кусочках пленки неподвижными статическими кадрами, — движение, которое, казалось, было раз навсегда утрачено, снова возрождается. Перед взглядом копировщика, на крошечном экране, впервые, повторяются движения, схваченные кино-аппаратом. Правда—кверху ногами и в негативной комбинации светотеней. Здесь первый кино-театр, первый сеанс и первый зритель. Зритель, впрочем, очень невнимательный. Он больше следит за машиной, чем за кадрами... А они бегут один за другим.

Бал в барском особняке. Группы идут направо, налево. Ленский бьет по лицу Трубецкого.

Кутеж белых офицеров. Пьют, закусывают. А вот и яичница-глазунья на первом плане.

Тысячный митинг на заводе. Говорящий оратор.

Общие, средние, крупные планы... Лица, лица. Фигуры по-пояс, во весь рост. Одиночки, группы, тысячные толпы.

Толпы... И как только могут тысячи человеческих тел вмещаться в двух-сантиметровом четырехугольничке? Но они все здесь. Все до одного. Крошечными, с булавочную головку фигурками, лилипутиками. Каждый из актеров схвачен серебром и проглочен весь без остатка.

Каждое движение тела, сокращение лицевых мускулов, отпечаталось на пленке. Ничего не прошло мимо.

Позитивная пленка, также в свое время, как и негативная, делает вид, что ничего не случилось: она поступает на принимающий валик копировального аппарата, по внешнему виду, ничуть не измененной. И опять—только упорное воздействие химикалий проявителя вызовет наружу скрытые в эмульсии серые тени.

ОТПЕЧАТАННАЯ позитивная пленка через люк или тамбур поступает из копировального отделения в проявочное.

Над позитивом производятся все те же манипуляции, что и над негативом. После проявки позитив фиксируют, промывают и высушивают.

Над некоторыми кусками позитива работа окончена. Они готовы. И в черно-белом будут передавать кинозрителям движения актеров.

Некоторые позитивы подвергаются еще химической обработке. По свидетельству Гоголя, „луна делается в Гамбурге“,—кино-луна делается в баке с синей краской.

Некоторые сцены по ходу сценария должны происходить ночью. По тем или иным причинам, съемка этих сцен не была произведена ночью, при электрическом освещении. Сцены были сняты утром, когда косые лучи солнца дают длинные тени, подобные лунным. Теперь, для придания дню несвойственного ему „лунного“ оттенка, этот день весь целиком погружается в большой бак с раствором анилиновой краски. Свето-тени синеют. Анилиновые сумерки. На день опускается ночь. „Знаете

ли вы кинематографическую ночь"? Она всегда бывает лунной. Пленка пропитывается синею ночью насквозь, вынимается из бака и просушивается. Ночь готова.

Точно таким образом, тревожные сцены пожара, с клубами дыма, сквозь который блестят медные каски пожарных, получают багряно-кровавый оттенок.

При такого рода подкрашивании серебро остается химически неизмененным. Краску впитывает только желатин. Свет и тени окрашиваются совершенно одинаково в один и тот же цвет.

Кроме процесса окрашивания пленки в сплошной цвет путем окунания в раствор анилиновых красок, существует другой, более сложный способ окраски кино-фильм, так называемый химический вираж.

При этом вираже окрашивается не вся пленка, а только тени, т.-е. химической окраске подвергается не желатин, а серебро. Желатин сохраняет свой первоначальный цвет. Серебро претерпевает химические изменения. При таком вираже тени будут окрашены, а светлые места останутся без окраски.

Иногда вираж соединяется с обыкновенной окраской: например, тени можно сделать синими при помощи виража, а всю пленку выкрасить в красный цвет. Получится двойная окраска, подчас создающая художественный эффект.

Нужно однако заметить, что как окраска, так и вирирование редко делаются в достаточной степени хорошо и к месту. В современной кинематографии всякого рода виражи отошли на задний план. Обычно позитиву дается легкая подкраска, преимущественно оранжевого цвета, придающая черно-белым тонам картины некоторую мягкость.

СМОНТИРОВАННЫЕ в сюжетном порядке негативы кино-картин хранятся в особых ящиках. При каждой картине, в том же ящике имеется „книга негатива", где вписаны „световые паспорта" всех кусков, описи сцен и окрасок (так называемые „монтажные листы") и пр.

По лаборатории из комнаты в комнату проходят за день тысячи кусков негатива. Организация процесса производства должна быть очень продуманной, иначе нетрудно „зашиться" в бесчисленном количестве кусков.

Кабинет завлабораторией—центр сложной сети проявочных, промывочных, сушильных, копировальных, подборочных, монтажных, склеечных, разборочных и пр. цехов. Лаборатория кино-фабрики—это предприятие своеобразно индустриального типа. Завлабораторией должен обладать большими организаторскими талантами для того, чтобы наладить сложный аппарат лабораторного производства и держать его налаженным без малейших „заскоков". Потеря одного куска негатива в пару метров—задерживает выпуск 20 экземпляров картины. Всякая мелочь должна быть предусмотрена, все и вся должны быть на своих местах. Лаборатория должна работать, как часы. Как хорошие часы, нужно добавить. И она так и работает.

В разборочном цехе куски позитива сортируются. На каждом куске есть условный номер картины. Куски подбираются по этим номерам и метруются на особых аппаратиках, довольно простого устройства: пленка накладывается перфорацией на два зубчатых валика, которые при перемотке пленки вращаются и, число своих оборотов, через систему колес, показывают на циферблате

в метрах. Иногда пленка не метруется, а взвешивается. По существующим таблицам вес пленки точно можно перевести на метры.

Вся продукция лаборатории проходит, в буквальном смысле этого слова, через руки инспекции. Пленка перематывается и каждый метр ее просматривается специалистами лабораторного дела. Инспекция отмечает „на черную доску" все дефекты работы: неаккуратность склейки, надрывы целлулоида и эмульсии, перепроявку и недопроявку, завуалированность, подъэмульсионные пузырьки („пик-пик"), затеки краски, грязь, царапины и проч. Забракованные куски отправляются в „допечатку". Тут отдел хранения негативов должен проявить налаженность работы: для перепечатки выхваченного из тысячи кусков куска позитива, должен быть быстро найден соответствующий негатив.

После инспекции позитивы поступают в склеечный отдел. Здесь большие столы щетинятся вбитыми в них высокими шпилями, с номером под каждым шпилем. На каждую картину—отдельный стол. Шпили соответствуют отдельным роликам, входящим в состав картины. Ролики позитивов подбираются по номерам и насаживаются на шпили. На каждый шпиль несколько одинаковых роликов, смотря по количеству заказанных экземпляров одной и той же картины.

Когда ролики распределены по шпилям, после проверки, поисков недостающих и короткого ожидания забракованных инспекцией и перепечатываемых роликов— они снимаются ряд за рядом со шпилей и укладываются, каждая часть отдельно, в особые кассы с несколькими

гнездами (по числу роликов, входящих в часть). Кассы передаются склейщицам, которые превращают куски позитивов в готовые к демонстрации картины. Перед отправкой из лаборатории склеенные части (ролики в 300—400 метров) чистятся (и одновременно метруются) на особых машинах, где пленка проходит через ряд замшевых щеток, смоченных спиртом-сырцом. Каждую часть отдельно укладывают в жестяные коробки—фабрикат закончен и, с выпуском его через стол заказов из стен фабрики, превращается, по всем правилам товароведения, из фабриката в товар.

НОЧЬ БЕЗ АНИЛИНА

НОЧЬ. Самая настоящая темная ночь без всяких анилиновых подкрасок. Двор ателье, со своими флигелями и пристроенной в одном месте декорацией фасада кафе-шантана, выглядит настоящей улицей. Вдоль флигелей плотники сколотили тротуар. Здесь и там стоят уличные фонари. Электротехники возятся с прилаживанием в колпаки фонарей маленьких вольтовых дуг. Вывеска кафе-шантана уже окончена и сияет перемигной вязью букв. Из ателье вытащены во двор почти все имеющиеся в наличии юпитера и прожектора. Через окно ателье сползают вниз серые пучки кабелей.

В полумраке возятся плотники, переставляющие какое-то „здание“ с правой на левую сторону улицы. Группа рабочих устанавливает огромный прожектор на крыше одного из флигелей.

Для режиссера и оператора выстроена особая вышка— что-то вроде мостика на двух устоях. Аппарат крепко держится на широко расставленных ножках штатива. Режиссер ерошит пышную шевелюру. Рядом с ним ассистент с рупором.

— Приготовить автомобили!

Члены правления и дирекция никуда сегодня вечером

не смогут выехать: все лучшие автомобили мобилизованы на съемку.

Одна за другой, машины подъезжают к кафе-шантану и едут дальше прямо под аппарат. Глаза автомобилей ярко выделяются в темноте и, как бы раздвигают ее перед собой.

Несколько раз автомобили дефилируют перед киноаппаратом, пока шоферы не усвоят направления и темпа, нужного режиссеру.

Актеры давно уже готовы. Фраки и бальные платья выглядывают из-под пальто и манто. Вся эта нарядная толпа загоняется помрежем в „кафе-шантан". Снимается время разъезда. Фрачники с дамами стоят по ту сторону декорации, среди каких-то бочек с цементом, мешков и наваленных бревен. Декорация фасада кафе-шантана пришлась как раз на месте склада материалов.

— Эй, вы, разлагающаяся буржуазия! Внимание! Вы сейчас кончили кутить. Слегка пьяны. По свистку—оживленной гурьбой выходите из кафе и рассаживаетесь по автомобилям. Приготовились!

„Разлагающаяся буржуазия" толпится к двери, отряхивая пальто от пыли цемента.

— Свет!

Юпитера гудят особенно громко. Работают на „перекал" (т.-е. на больший, чем норма, амперaж). Такая работа крайне гибельно отражается на осветительной аппаратуре, но другого выхода нет,—на большое пространство „улицы" не хватает аппаратуры и осветитель принужден дать юпитерам максимальную нагрузку, от которой они гудят протодиаконовским басом.

Со светом не ладится. Кабеля, протянутые по мокрой земле, местами не проводят ток. Их подвешивают на деревянные стойки. Огромное жерло прожектора, установленного на крыше, извергает яркий сноп лучей, падающих совсем не туда, куда этого хочется оператору. Долго возятся с передвижкой.

Новая беда. Оператор, повертевшись около аппарата, громогласно заявляет:

— Дует! Вася, мне дует.

Присутствующий на съемке журналист недоумевает— откуда это человеку, находящемуся посреди двора может дуть в совершенно безветренную погоду? На всякий случай предусмотрительный журналист поднимает воротник пальто,—как бы и ему не простудиться на этом таинственном сквозняке.

— Вася, крайний прожектор мне определенно дует в лоб, дай-ка его правее.

„Дует" — на кино-жаргоне значит—светит прямо в объектив. Такой свет, если оператор его во-время не заметит, даст на пленке световое пятно, „бельмо", как называют его операторы и лаборанты. Злополучный прожектор отводят немного в сторону.

— Хорошо.

Наконец, все в порядке. Сцена срепетирована, свет поставлен и испробован. Нигде „не дует". Режиссер перестал ерошить волосы. Ассистент взял рупор.

— Давайте дождь и ветер!

Журналист разевает рот,—с каких это пор режиссер стал юпитером-громовержцем, повелевающим дождю и буре? Но в этот момент уже разверзлись хляби небесные

и зазевавшийся журналист с ног до головы окачен холодной струей воды из брандсбоя. Вытираясь и отряхиваясь, он спешит к режиссерской вышке, авось она окажется Ноевым ковчегом среди внезапно начавшегося потопа.

На съемку приглашена пожарная команда. Несколько рукавов включены в водопроводную колонку. Пожарные стоят на заранее намеченных пунктах, находящихся вне кадра, и из пяти брандсбоев усердно льют воду, некоторые прямо вверх, некоторые на крышу. Тонкая упругая струя воды, шепелевя и клекоча, спешит вырваться из давящего ее узкого брандсбоя. Струя вздымается вверх фонтаном, перегибается и низвергается на землю целым каскадом брызг.

Актеры парами выходят из дверей кафе-шантана. Спасибо архитектору—он сделал здесь навес, а то плохо пришлось бы нарядным манто и пальто. Второй аппарат стоит под навесом и снимает средний план „разъезда". Автомобили быстро развозят „ночных кутил" в разные стороны. Ехать седокам приходится не очень далеко, всего лишь за угол флигеля. Там остановка. И, по возгласу ассистента, опять к подъезду шантана: пересъемка!

На первом плане бушует буря. Нарочно вкопанное в землю небольшое дерево так и трепещет своими ветвями и листьями. У пешеходов, пробегающих по тротуару, ветер выворачивает зонтики и широко распахивает полы пальто. Древне-греческий бог ветра, Борей на этот раз имеет хорошего заместителя: пропеллер старенького аэроплана, установленного невдалеке от кино-аппарата.

Аэроплан работает вхолостую и весь так и прыгает на земле.

— Стоп!—раздается с вышин. И стихии покорно подчиняются возгласу вознесенного бога с рупором. Погода сразу меняется. Взамен дождя и ветра—тихая, теплая ночь.

Разъезд окончен. Нарядная толпа, только что восседавшая в лимузинах и рольс-ройсах, во все лопатки бежит по улице,—как бы не прозевать последние трамваи.

На съемке остается только один автомобиль. В нем едет пара: толстяк, занимающий две трети сидения, и стройная женщина.

Снова ночь. Глухая городская ночь. Редкие огни уличных фонарей, мигающих в сетке проливного дождя. Автомобиль прокладывает путь через ночь. Из-за угла выскакивает высокий человек в дождевике, с капюшоном, одетым на голову. Он прыгает на подножку автомобиля. Он что-то говорит женщине. Толстяк в ужасе сползает с сидения. Женщина кричит. Человек соскакивает с подножки и бежит по лужам, а женщина, высунувшись из автомобиля, подставляет обнаженные руки потокам льющегося дождя.

Условности съемки забываются. Сцена кажется приключением, выхваченным из жизни города в дождливую, темную ночь... Страницей романа, написанной не чернилами на бумаге, а лучами света и струйками дождя на ночной темноте.

Лаборант приносит оператору только что проявленные „пробочки"—куски еще мокрого негатива. На молочно-белом фоне темноты черными кляксами выделяются огни

уличных фонарей. Снимки получились эффектные. Чувствуется настоящая ночь,—ее не нужно будет подкрашивать синим в баке с анилиновыми красками...

— Съемка кончена! Благодарю вас всех! Спокойной ночи!

УЖЕ ПОЛНОЧЬ. Город затих. Уходят полупустыми последние трамваи. Тихие улички вымерли—спят,—жизнь притаилась на матрацах и подушках.

Но фабрика еще не спит. Стеклянный колпак ателье светится матовым четырехугольным фонарем, далеко видным с темных улиц. Несколько ночных бабочек бьются о стеклянную крышу...

В ателье доснимают последние крупные планы Ленского и Гурской... Кончили. Автомобиль развозит по домам.

„Мозжухин" косолапо ступая скособоченными сапогами, одиноко бродит по странно пустому ателье. Не горят юпитера. Тускло светятся под потолком две дежурные лампочки. „Мозжухин" на минутку присаживается в кресло режиссера и мечтает: он затмил славою всех Гриффитов, он ставит картину—мировой боевик. Он играет главную роль... Он им покажет!..

И, сидя в кресле, он властно командует видимыми только ему тенями человеческих масс, наполняющих ателье: первая группа идет направо, вторая налево...

Грохот упавшего рупора приводит его в себя. Тени бесшумно тают... Опустевшее ателье напоминает морское дно, обнажившееся во время отлива. Схлынули волны людей... От них осталась—валяющаяся на полу смятая

бумага, разный мусор в котором чудятся огрызки поцелуев, осколки смеха, смятые комки вздохов...

В углу ателье в паутине застряло несколко аккордов „Лансье"... Они чуть дребезжат... По воздуху носятся далеким эхом окрики режиссера... И, может быть, в зале барского особняка еще продолжается бал?..

„Мозжухин" выходит во двор...

Мастерские пусты. Сколоченный гроб полон золотистых стружек, на них уютно прикурнула кошка. Фуганки спят на боку. Уставшие от мазков кисти покрываются твердою коркой краски. Завтра утром керосиновая ванна размягчит их и приготовит к трудовому дню. В реквизиторской тихо шебаршит мышь, обгладывая позолоту с заброшенного в угол двуглавого орла. Вещи чинно стоят на полках. Им все равно—день или ночь. Они привыкли всегда дремать. В костюмерной, висящие на плечиках платья теряют теплоту человеческих тел и расправляют складки.

В режиссерских монтажных светятся огоньки. Среди вороха пленки сидят режиссер и ассистенты—на завтра назначен просмотр дирекцией, нужно срочно врезать надписи. Будут работать всю ночь, подбадривая себя крепким чаем и сладкими надеждами на успех.

В лаборатории—тишина. Красные лампочки в проявочной и копировочной выключены. Темнота без румян. Монотонными каплями тик-такает вода из плохо прикрученного крана.

ДЕНЬ КИНО-ФАБРИКИ КОНЧИЛСЯ.

В двухстенных комнатах—солнце вольтовых дуг. Психо-динамо режиссера. Экспрессы световых лучей.

Путь пяти отражений. „Алхимическое“ превращение всех элементов в „Ag“—серебро. Рождение свето-теней,—безцветных, безмолвных и плоских...

На самой странной из всех фабрик мира, крепко сколоченный коллектив работников индустрии и искусства закончил свою дневную продукцию. Она создана из лучей света и блеска глаз, из жизненных явлений и химических реакций, из биения пульсов и электрических разрядок, из мимики человеческого лица и вращения зубчатых колес, из нервов и серебра, из эмоций и химикалий.

На фабрику поступило сырье: люди и предметы. С фабрики вышел окончательный продукт—катушки целлулоидовых лент—серебряные облики мира.

ОКРАИНА ГОРОДА. Длинный забор. Ворота. Надпись.

КИНО-ФАБРИКА.

Ночь. Луна. Бегущие облака. Блеск стеклянной крыши. Свет. Тени. Тишина.

Вращение земли вокруг своей оси. Восход солнца. Утро. И новый—день кино-фабрики.

ОГЛАВЛЕНИЕ

		Стр.
1.	Фабрика серых теней	3
2.	Утро, барометр и „натура“	18
3.	„Фигаро здесь, Фигаро там“	27
4.	Гостиница для комнат	35
5.	Кино-солнце	44
6.	Из жизни—на экран	54
7.	Перед поездкой на луче	61
8.	Трудовой путь пленки	67
9.	„Приготовились—внимание—начали!“	80
10.	Здесь и там	95
11.	Художник химикалий	112
12.	Версты и ножницы	121
13.	Кадриль свето-теней	133
14.	Ночь без анилина	145

П-ое Т-во „Кинопечать“
МОСКВА. СТРАСТНАЯ ПЛ. 2/42.
КИНО-ИЗДАТЕЛЬСТВО Р.С.Ф.С.Р.

КРАТКИЙ КАТАЛОГ

I. Руководства и пособия кино-работникам.

В. Пудовкин. „Кино-сценарий“. 64 стр. Цена 30 к.
Е. Петров. „Что должен знать кино-актер“ (памятка). Под редакцией и с предисловием Н. М. Фореггера. 42 стр. Цена 25 к.
И. Ренц. „На съемке“. 46 стр. Цена 25 к.
Оганесов. „Американские кино-ателье“. 60 стр. Цена 30 к.
А. Бушкин. „Мультипликация и трюки“. 32 стр. Ц. 25 к.
В. Успенский. ОДСК. Организация и работа ячейки ОДСК (руководство). 80 стр. Цена 35 к.
В. Пудовкин. „Кино-режиссер и кино-материал“.
Г. Шмидт. „Кино-оператор“. Руководство. Перевод с немецкого в переработке Авдиева, под редакцией профессора С. Я. Лифшица. 60 стр. Цена 40 к.
Ип. Соколов. „Кино-сценарий“. 80 стр. Цена 50 к.
Г. Шмидт. „Кино-лаборатория“. Руководство под редакцией Ю. А. Желябужского. 60 стр. Ц. 50 к.
Сухаребский. „Научное кино“. Цена 30 к.
Борисов. „Свет и оптика в кино“.

Виллард Кинг Брадлей. Записки сценариста. Перевод под ред. А. Гарри.

Г. Болтянский. „Культура кино-оператора".

Рудольф Гармс. Философия кино (пер. под ред. и со вступ. статьей А. Гарри).

А. Слюйс. „Школьный кинематограф" Сокращенный и переработан. перев. Л. Кейлиной. 46 стр. Ц. 30 к.

Г. Болтянский. „Кино-хроника и как ее снимать". 75 стр. Цена 40 к.

Л. Косматов. „Кино-механик". Практическое руководство. Часть I-ая. Под редакцией и с предисловием проф. С. Я. Лифшиц. 128 стр. Ц. 75 к.

Л. Косматов. Тоже. Ч. II-я. 150 стр. Цена 90 к.

Л. Косматов. То же. Ч. III-я. — В печати.

М. Бойтлер. „Кино-театр" (руководство). 52 стр. Цена 35 к.

Вл. Ерофеев. „Кино-индустрия Германии". Ц. 1 р. 25 к. В переплете.

Радецкий. „Что такое кино" (II-я часть введения в кинематографию).

Инж. Ю. Васильев. „Фото-любитель". Руководство, под редакцией и с предисловием профессора С. Я. Лифшица. 92 стр. Цена 55 к.

Попов, Я. С. „Словарь технических терминов в кино".

„5 лет советской кинематографии" (рост и ее развитие). Цена 4 р.

Кациграс. „Что такое кино". Ц. 1 р. 10 к. В переплете.

Бугославский и Мессман. „Музыка в кино". 96 стр. Принципы и методы кино-музыки. Ц. 80 к.

Филиппов. „Кино-работа в клубе". 104 стр. Ц. 65 к.

Голдовский. „Освещение в кино-ателье". Ц. 1 р. 50 к.

М. Бойтлер. „Реклама и кино-реклама". 111 стр. Ц. 1 р.

Кадиграс. „Кино-работа в деревне". 128 стр. Ц. 60 к.

II. Справочники администраторам и программы поступающим в ВУЗ'ы и кино-школы.

Справочник для поступающих в кино-школы, техникумы, студии на 1926/27 учебный год. 30 стр. Цена 25 к.

Кино-справочник на 1926 г. Под редакцией Г. М. Болтянского. 286 стр. Цена 1 р. 10 к.

Кино-справочник на 1927 г. Под ред. Г. Болтянского. 224 стр. Цена 1 р.

Программа по подготовке и переподготовке кино-механиков и кино-работников для деревни. Изд. 1926 г. Цена 25 к.

Научные фильмы (описание фонда научных фильм). Цена 45 к.

III. Художественная литература.

Г. О. Штиндт. „Кино-искусство". 30 стр. Цена 20 к.

К. Оганесов. „Американские кино-режиссеры". 32 стр. Цена 20 к.

Виктор Ардов. „Крупным планом". 48 стр. Цена 25 к.

В. Шкловский. „Поэтика кино" (сборник).

И. Бабель. „Блуждающие звезды". 80 стр. Цена 90 к.

Анощенко. „Кино в Германии". Цена 1 р. 80 к.

Художественный плакат „кино-уголок", двойной рояльный лист в красках. Цена 75 к.

Блюм. „С кино-аппаратом в воздухе". (Великий перелет Москва-Пекин). Цена 15 к.

Левидов. „Человек и кино“. (Эстетико-социологический этюд).

А. Курс. „Самое могущественное“.

Лео Мур. „День на кино-фабрике“.

В. Шкловский. „Их настоящее“. (Эйзенштейн, Кулешов, Вертов).

Он же. Моталка.

Е. Браудо. „Борис Годунов“ (монография).

Они у нас. Мери Пикфорд и Дуглас Фербенкс в Москве, изд. 1926 г. Цена 25 к.

Чарли Чаплин. В жизни и на экране (сборник). Цена 65 к.

Щеглов. Таинственный узник (сборник). Цена 1 р.

И. Уразов. „Шестая часть мира“, художественная брошюра о картине „Шестая часть мира“. Цена 25 коп.

Комплект газеты „Кино“ за 1925, 26, 27 гг. в переплете. Цена 6 руб.

Комплект журнала „Советский экран“ за 1925, 26, 27 гг. Цена 6 руб.

IV. Биографии, портреты и открытки.

а) Кино-биографии.

Мери Пикфорд, Пола Негри, Глория Свенсон, Аста Нильсен, Норма Толмедж, Лилиан Гиш, Женни Портен, Пирль Уайт, Руфь Роллан, Осси Освальда, Чарли Чаплин, Бебби Педжи, Макс Линдер, Конрад Вейдт, Ричард Бартельмес, Гарри Лидтке, Гарольд Ллойд, Бестер Китон, Джекки Куган, Мей Муррей, Пат и Паташон, Эмиль Янингс, Милтон Силс, Сессю Хайякава, Гарри Пиль, Давид Гриффит, Ната Вачнадзе, А. Хохлова, София Жозеффи, Малиновская, Дуглас

Фербенкс, Рудольф Валентино, Ольга Третьякова, Вильям Харт, С. Эйзенштейн, И. М. Москвин, Игорь Ильинский, Ив. Перестиани, Амо Бек-Назаров, Присцилла Дин, Эрик Штрогейм, Коринна Гриффит, А. Менжу, Кторов, Пауль Рихтер, Эрнст Любич, Л. Кулешов и др.

Цена биографии — 10 коп.

б) Театральные биографии.

Кугель—Монахов.
Он же—Орленев.
Загорский—Михоэлс.

в) Портреты.

Мери Пикфорд, Дуглас Фербенкс, Норма Толмедж, Барбара ля Мар, Г. Пиль, Малиновская, Жизнева.

Размер 18×24. Цена кажд. портрета 20 коп.

г) Открытки.

Мери Пикфорд и Дуглас Фербенкс, Пола Негри, Миа-Май, Лиа-де-Пути, Лиа Гарри, Присцилла Дин, Норма Толмедж, Аста Нильсен, Лилиан Гиш, Руфь Роллан, Осси Освальда, Лиана Гайдн, Чарли Чаплин, Дуглас Фербенкс, Рудольфо Валентино, Конрад Вейдт, Гарри Лидтке, Гарольд Ллойд, Джекки Куган, Бестер Китон, Эмиль Янингс, Вернер Краус, Милтон Силс, Вильям Харт, Томас Мейган, Фатти, Гарри Пиль, Вл. Гайдаров, Ната Вачнадзе, София

Жозеффи, Малиновская, Ольга Третьякова, Жизнева, С. Эйзенштейн, И. М. Москвин, Игорь Ильинский, А. Кторов, К. В. Эггерт, В. Бестаев и др.

Цена каждой открытки — 10 коп.

V. Художественные либретто

а) Кино-картин

Робин Гуд, Еврейское счастье, Красные дьяволята (Четверо), Наше гостеприимство, Медвежья свадьба, Абрек Заур, Дина Дза-дзу, Под властью Адата. Намус, Савур-Могила, Кабинет восковых фигур, Проститутка, Процесс о 3-х миллионах, Стачка, Знак Зорро, Когда пробуждаются мертвые, Предатель, Сар-Пигэ (женщина), Лесная быль, Крылья холопа, Испанская танцовщица, Мать и др.

б) Оперно-балетные

Под ред. Е. Браудо.

Сказка о царе Салтане, Князь Игорь, Евгений Онегин, Руслан и Людмила, Фауст.

в) Драматические

Любовь под вязами, Труадек, Любовь яровая.

VI. В помощь кино-зрителю.

Машинист Ухтомский, Бухта смерти, Абрек Заур, Банда батьки Кныша, Борьба за ультиматум, Красные дьяволята, Дорога к счастью, Савур-Могила, Евдокия Рожновская, Первые очки, Бабий лог, Кто—кого, Степан Халтурин, Преступление коновала Матова, Броненосец Потемкин, Его призыв, Морока, Волки, Мать.

SPECIAL 86-B
27895

GETTY CENTER LIBRARY

Цена 95 к.

450535
12.61

КИНОПЕЧАТЬ
КИНО-ИЗДАТЕЛЬСТВО РСФСР